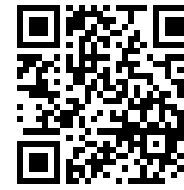
This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

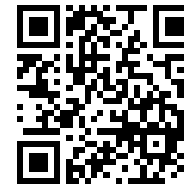
https://books.google.com

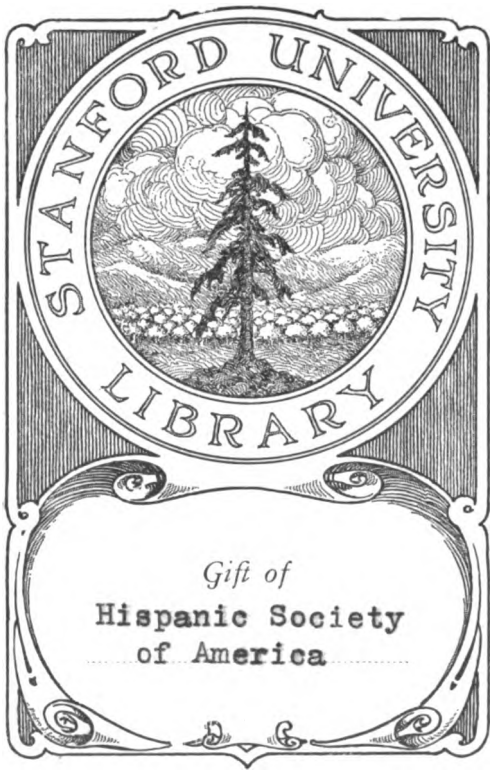


This is a reproduction of a library book that was digitized by Google as part of an ongoing effort to preserve the information in books and make it universally accessible.

Google™ books

https://books.google.com





Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

REVUE HISPANIQUE

Numéro 177

OCTOBRE 1930

Digitized by Google

IMPRIMERIE SAINTE CATHERINE, BRUGES, (BELGIQUE).

Digitized by Google

REVUE HISPANIQUE

Digitized by Google

Digitized by Google

REVUE HISPANIQUE

Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais

FONDATEUR

R. FOULCHÉ-DELBOSC

TOME LXXX

NEW YORK
THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA
156th STREET WEST OF BROADWAY
PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, 11, RUE DE LILLE
1930

Digitized by Google

449994

Digitized by Google

GÓNGORAS SCHÖPFUNG

IN SEINEN GEDICHTEN

POLIFEMO UND *SOLEDADES*

INHALTSÜBERSICHT

	Seite
Inhaltsübersicht	1
Bibliographie	2
Abkürzungen	7
EINLEITUNG : Abgrenzung des Themas	8
VORBEMERKUNGEN : War Góngora ein Plagiator?	20
Quellenstudium	20
HAUPTTEIL : 1) SPRACHE	
I. Das Wort : Das sprachliche Programm Góngoras	35
II. Der Satz : *a*) Verbindung	44
b) Schachtelung	47
c) Gabelung	53
2) TECHNIK	
I. Die Erudición poética :	59
a) Hyperbaton und Umstellung	61
b) Anspielung und Umschreibung	67
c) Fabel und Geschichte	70
d) Abstraktion und Personifikation	74
e) Metapher und Hyperbel	76
II. Der Kontrast : Der Kontrast als Kunstmittel. Der psychologische und der Stimmungskontrast	81
3) PSYCHOLOGIE	
I. Landschaft und Gestalten	97
II. Das Bild : *a*) Licht und Farbe	128
b) Form und Bewegung	141
c) Klang und Wärme	150
d) Duft und Geschmack	157
e) Die grossen Bilder	160
III. Erotik	166

Digitized by Google

4) Der Gongorismus

Seine Namen. Der Gongorismus und die Kritik. Versuch einer Definition . 176
SCHLUSSBEMERKUNGEN : Zusammenfassung und Überblick . . 198
ANHANG : Prosaübersetzung des Polyphemgedichts 213
NACHTRAG : Zu Pfandls 'Nationalliteratur' 228

BIBLIOGRAPHIE

Góngora-Ausgaben :

1) Biblioteca de Autores Españoles, Bd. X und XXXII. Poesías. — Cartas y poesías inéditas, ed. E. Linares García, Granada 1892; — Poésies inédites, ed. H. A. Rennert, Revue Hispanique 1897, Bd. IV; — Vingt-six lettres de Góngora, ed. R. Foulché-Delbosc, Revue Hispanique 1903, Bd. X. — Poésies attribuées à Góngora, ed. R. Foulché-Delbosc, Revue Hispanique 1906, Bd. XIV.

2) Bibliotheca hispanica, Bd. XVI, XVII, XX. ed. R. Foulché-Delbosc : Obras poéticas, (y Epistolario) 1921.

3) Biblioteca de Indice, Bd. 3. ed. Alfonso Reyes : Fábula de Polifemo y Galatea, 1923. — Revista de Occidente, Jubiläumsausgabe : 1627-1927, Bd. I Soledades, Bd. II Romances, Bd. VII Antología poética. (ed. I D. Alonso, II José María de Cossío, III G. Diego).

Sämtliche in dieser Arbeit vorkommende Zitate aus dem Polifemo und den Soledades sind den Ausgaben von A. Reyes und D. Alonso entnommen. Eine spanische Prosaübersetzung der Soledades gibt D. Alonso in Bd. I (Revista de Occidente), eine deutsche Prosaübersetzung des Polifemo befindet sich im Anhang unserer Arbeit.

Góngora-Bibliographien :

1) R. Foulché-Delbosc, Bibliographie de Góngora, Revue Hispanique 1908, Bd. XVIII.

2) L. P. Thomas, A propos de la bibliographie de Góngora, Bulletin Hispanique 1909, Bd. XI.

3) A. Reyes y M. L. Guzmán, Contribuciones a la bibliografía de Góngora, Revista de Filología Española 1917, Bd. III.

4) Diez-Canedo, Guzmán y Reyes, Contribuciones a la bibliografía de Góngora, Rev. de Fil. Esp. Bd. IV.

5) Arteta, G. Miscelanea periodistica, Rev. de Fil. Esp. 1927. Bd. XIV.

Góngora-Biographien :

1) M. González y Francés, Góngora racionero : noticias auténticas, etc., Córdoba 1896, und Don Luis de Góngora vindicando su fama ante el propio obispo, Córdoba 1899.

2) Miguel Artigas, Don Luis de Góngora y Argote — Biografía y estudio crítico, Madrid 1925.

Digitized by Google

3) Derselbe, Revisión de la biografía de Góngora ante los nuevos documentos, Rev. de Fil. Esp. 1927 Bd. XIV.

Gesamtdarstellungen:

1) Hurtado y González Palencia. Historia de la Literatura española, Madrid 1922.

2) J. Fitzmaurice-Kelly, Geschichte der spanischen Literatur, Heidelberg 1925.

3) G. Lanson, Études sur les rapports de la littérature française et la littérature espagnole au XVIIe siècle, III; Poètes espagnols et poètes français : Góngora. Revue d'histoire littéraire de la France, 1896.

Spezialarbeiten:

Alonso 1 = siehe Góngora-Ausgaben 3)

Alonso 2 = Alusión y elusión en la poesía de Góngora, Revista de Occidente, 6, LVI, p. 177-202.

Alonso, D. = Temas gongorinos. I : La simetría en el endecasílabo de Góngora. II : Góngora y la censura de Pedro de Valencia. III : Crédito atribuible al gongorista D. Martin de Angulo y Pulgar. — Revista de Filología Esp. 1927, XIV.

Alonso, D. = Un centón de versos de Góngora. — Ibid.

Artigas = siehe Góngora-Biographien 2)

Artigas, M. = Revisión de la biografía de Góngora ante los nuevos documentos. Rev. de Fil. Esp. 1927, XIV.

Bacarisse = El paisaje en Góngora. Gaceta Literaria, I. 11.

Borges = Jorge Luis Borges, Gongorismo. Humanidades, La Plata, 1927, p. 237-239.

Borinski = Karl Borinski, Baltasar Gracián und die Hofliteratur in Deutschland, Halle 1894.

Boselli = Carlo Boselli, Il ritorno di Góngora, Rivista Colombo (Anno II, fasc. VII, Roma, 1927); (Le Opere e i Giorni, Genova, 1927; Augustea, Roma 1927; Rivista d'Italia 1927; Difesa della poesia 1927).

Buceta = Erasmo Buceta : Algunos antecedentes del Culteranismo, Romanic Review 11, 1920, p. 328-348.

Buendia = Rogelio Buendia, Góngora, autor de la creación pura en la lírica moderna, Gaceta Literaria I, 8.

Cossío 1 = siehe Góngora-Ausgaben 3)

Cossío 2 = Candores, esplendores, Revista de Occidente 4, XL, Madrid 1926.

Cañete = Manuel Cañete, Observaciones acerca de Góngora y del culteranismo en España, Revue Hispanique 46, p. 281-311.

Carrillo = Obras de Don Luis Carrillo y Sotomayor, Madrid 1611.

Cassou = Le tricentenaire de Góngora, Les Nouvelles Littéraires, N° 227.

Castro = Adolfo de Castro, Vorwort zu Bd. 32 der Biblioteca de Autores Españoles.

Digitized by Google

Churton = E. Churton, Góngora — an historical and critical Essay, 1862.
Coster = Adolphe Coster, Baltasar Gracian, Revue Hispanique 29, Kapitel 14-17, p. 573-649.
Diego 1 = siehe Góngora-Ausgaben 3)
Diego 2 = Gerardo Diego, Estación gongorina : Otros dos Luises, Gaceta Literaria I, 7.
Diego 3 = Gerardo Diego, El virtuoso divo Orfeo, Revista de Occidente 4, XLI, p. 182-201. 1926.
Diego = Gerardo Diego, Un escorzo de Góngora, Revista de Occidente, 3, VII, p. 77-89.
Durán = Agustín Durán, Vorwort zu Bd. X der Biblioteca de Autores Españoles. (1849)
Farinelli = Arturo Farinelli, Marinismus und Gongorismus, 1912 in : Aufsätze, Reden und Charakteristiken zur Weltliteratur, 1925.
Fitzmaurice-Kelly = J. Fitzmaurice-Kelly : Góngora. Transactions of the Royal Society of Litterature, p. 159-179.
Foulché-Delbosc = siehe Góngora-Ausgaben 1) und 2)
Foulché-Delbosc = R. Foulché-Delbosc, Note sur trois manuscrits des œuvres poétiques de Góngora, Revue Hispanique 1900, Bd. VII.
Friedell = Egon Friedell, Die Seele der Barocke, Die neue Rundschau, August 1928.
García Calderón = Ventura García Calderón, Apologético en favor de Don Luis de Góngora (Juan de Espinosa Medrano), Rev. Hisp. 65, p. 397-403.
Gómez de la Serna = R.G. de la Serna, Góngora el cordobés, Gaceta Literaria I, 11, 1927.
Gourmont = Remy de Gourmont, Góngora et le Gongorisme, Promenades littéraires, Paris 1912, p. 299-310.
Gracián = Baltasar Gracián : Agudeza y Arte de Ingenio, Obras de Lorenzo Gracián, Tomo II. p. 1-327, Madrid 1674.
Guillén = Jorge Guillén : Su originalidad, Gaceta Literaria I, 11, 1927.
Helios = Revista Helios, Madrid April 1903— Mai 1904. N° 3 : Azorín (J. Martínez Ruiz), Una impresión de Góngora : las bellaquerias. — Antonio de Zayas, Góngora. N° 4 : Miguel de Unamuno, Sobre Góngora. — F. Navarro Ledesma, Del pobre Don Luis de Góngora.
Jarnés = Benjamin Jarnés, Oro trillado y nectar exprimido, Gaceta Literaria I, 11, 1927.
Kane = Eliseo K. Kane, Significación del Gongorismo en la cultura española y en la cultura universal, Gaceta Literaria II, 46 ff.
Marasso = Arturo Marasso, Luis de Góngora, Apuntes para un estudio. Nosotros, Buenos Aires, N° 217, p. 293-315.
Menéndez y Pelayo = M. Menéndez y Pelayo, Historia de las Idéas estéticas en España, Colección de Escritores castellanos, Bd. 19.
Mérimée = E. Mérimée, Essai sur la Vie et les Œuvres de Francisco de Quevedo, Paris 1886.

Digitized by Google

Millé = Juan Millé y Giménez : Lope, Góngora y los origenes del Culteranismo. Revista de Archivos, Bibl. y Museos (Juli-Sept. 1923) und Notas gongorinas, Revue Hispanique 65, p. 242-344 und Algo más acerca de Lope y Góngora, Ibid. 68, p. 207-215.

Michels = Wilhelm Michels, Barockstil bei Shakespeare und Calderón. Revue Hispanique, LXXV (1929).

Miomandre 1 = Francis de Miomandre, Le Pavillon du Mandarin, Góngora. Paris 1921.

Miomandre 2 = Francis de Miomandre, Opinión sobre Góngora, Gaceta Literaria I, 11, 1927.

Morel-Fatio = A. Morel-Fatio, Fernando de Herrera, L'Hymne sur Lépante publié et commenté, Paris 1893.

Obregón = Obregón y Chorat, Más sobre Góngora, Gaceta Literaria II, 26, 1928.

Petriconi = Hellmuth Petriconi, Góngora und Darío, Die neueren Sprachen, 34, 1927. — Die literarische Welt III, 22 : Góngora, zu seinem 300. Todestag. — La Gaceta Literaria I, 11 : Góngora en Alemania.

Pfandl = Ludwig Pfandl, Besprechung der Góngora-Ausgabe von Foulché-Delbosc. Literaturblatt für germanische und romanische Philologie. 1924, 45, 137-139.

Reyes 1 = Alfonso Reyes, Cuestiones gongorinas 1927. Zusammenfassung folgender Arbeiten : Góngora y la Gloria de Niquea, Rev. de Fil. Esp., Madrid 1915, 11, 3. — Alegoria de Aranjuez, Poema atribuible a Góngora. — Los textos de Góngora. Corrupciones y Alteraciones. Boletín de la Real Acad. Esp., Madr. 1916, III 13/14. — Contribuciones a la bibliografía de Góngora, Rev. de Fil. Esp. 1916, III 2. — Reseña de estudios gongorinos (1913-1918), Ibid. 1918, V 3. — Las Dolencias de Paravicino, Ibid. 1918, V. — Sobre el texto de las lecciones solemnes, de Pellicer. Revue Hispanique, Paris 1918, XLIII. — Pellicer en las cartas de sus contemporáneos, Rev. de Fil. Esp. 1919, VI. — Necesidad de volver a los comentaristas. Revue Hispanique, 1925 LXV. — Tres noticias bibliográficas: Un traductor de Góngora, Hispania, Paris 1920. Mi edición del Polifemo, Rev. de Fil. Esp. 1923 X 3. De Góngora y de Mallarmé. — Un Romance de Atribución dudosa.

Reyes 2 = Alf. Reyes, Reseña de estudios gongorinos, Rev. de Fil. Esp. V. p. 315-336.

Schack = Fr. von Schack, Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Frankfurt 1864.

Soriano 1 = Justo García Soriano, Don Luis Carrillo y Sotomayor y los Origenes del Culteranismo, Madrid 1927.

Soriano 2=J. G. Soriano, Balance del Gongorismo, Gaceta Literaria I, 11, 1927.

Souday = Paul Souday, Le Temps, Paris, 30. V. 1927.

Thibaudet 1 = Albert Thibaudet, En revenant d'Espagne : Le phénomène gongorin, Les Nouvelles Littéraires, N° 241.

Digitized by Google

Thibaudet 2 = La poésie de Stéphane Mallarmé, Paris 1926.
Times = Times Literary Supplement, 19 .V. 1927. Anonymus : Gongorism and Gorgonism.
Thomas 1 = Lucien-Paul Thomas, Le Lyrisme et la Préciosité cultistes en Espagne, Halle 1909.
Thomas 2 = L. P. Thomas, Góngora et le Gongorisme considérés dans leurs rapports avec le Marinisme. Paris 1911.
Torre = Lucas de Torre, Góngoras Testament, Revue Hispanique 34, p. 283-291.
Torre 1 = Guillermo de Torre, Las Literaturas europeas de Vanguardia, Madrid 1925.
Torre 2 = G. de Torre, Góngora, creador del lenguaje poético. Gaceta Literaria I, 11, 1927.
Valdés = Juan de Valdés, Diálogo de la lengua, Madrid, Calleja 1919.
Vela = Fernando Vela, La poesía pura, Revista de Occidente 4, XLI p. 217-240.

Wir mussten uns bei der Auswahl der Literatur aus zwei Gründen eine Beschränkung auferlegen : erstens, weil nicht die gesamte vorhandene Literatur von dem Thema unserer Arbeit berührt ist, zweitens aber auch, weil eine grosse Zahl besonders der im Jahr 1927 erschienen Studien, unter denen es solche gibt, in denen unter anderem behauptet wird, Góngora sei ein Vorbereiter der romantischen Schule, oder andere, denen die Standard-Ausgabe von Foulché-Delbosc nicht einmal dem Namen nach bekannt ist, nicht verdienen, auch nur genannt zu werden.

Dagegen müssen wir bedauern, dass uns die nachfolgend verzeichneten Werke, die unsere Arbeit gefördert hätten, trotz unermüdlicher Anstrengungen nicht zugänglich geworden sind :

1) D. Alonso : Góngora y América, Revista de las Españas, Madrid 1927, II.
2) E. García Valero : Góngora y el culteranismo.
3) Icaza : Góngora músico, Suma II, 13.
4) Ichazo, F. : Góngora y la nueva poesía. « 1927 », I.
5) Menéndez y Pelayo : Conceptismo, Gongorismo y Culteranismo. Sus precedentes, sus causas y sus efectos en la literatura española. 1884.
6) Zidlas Milner : Essay in 'Esprit Nouveau' 3, und 'Hispania', Paris 1920.
7) Penney, C. L. : Luis de Góngora y Argote (New York, Hispanic society of America, 1926. Hisp. Notes and Monographs.)
8) Retortillo y Tornos, A. : Examen crítico del Gongorismo, Madrid 1870.
9) Ramírez de Arellano, A. : Góngora y el Greco, Toledo 1914.
10) Reyes, Alf. : Sobre la estética de Góngora in Cuestiones estéticas, Paris 1911.
11) Zarco, J. : Las contiendas literarias en el siglo XVII : Un estudio de Góngora y Argote. « La Ciudad de Dios », Madrid 1925. 143.
12) Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, Año VI, num. 18. enero a junio, 1927 Sondernummer zu Ehren

Digitized by Google

Góngoras. Inhalt : Azorín — Llegar a Góngora. Castejón, R. — Los personajes de Góngora. Torre, J. de la — Documentos gongorinos; u. a.

13) Boletín de la Real Academia Hispano-Americana de Ciencias y Artes, Cádiz 1927, III. Conte, A. J. — Don Luis de Góngora (Fragmentos inéditos de un ensayo).

14) Síntesis : Artes, Ciencias y Letras, Buenos Aires 1927, I : Rojas Paz, P. — Góngora y el Clasicismo.

ABKÜRZUNGEN :

G. = Góngora
P. = Polifemo, Polyphem
Ss. = Soledades
S. I. = Soledad Primera
S. II. = Soledad Segunda
Ggm. = Gongorismus
ggm. = gongorismo
R. H. = Revue Hispanique
R. F. E. = Revista de Filología Española
C. E. C. = Colección de Escritores Castellanos
LBgrP = Literaturblatt für germanische und romanische Philologie
G. L. = Gaceta Literaria
RdOCC = Revista de Occidente
N. L. = Nouvelles Littéraires
Prol. Cent. = Prólogo de la edición del Centenario (RdOCC)

Die Abhandlung: « Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten Polifemo und Soledades » ist im Rahmen der vom Romanischen Seminar der *Universität Frankfurt a/M.* betriebenen Studien zur spanischen Geistesgeschichte entstanden. Der Verfasser sagt an dieser Stelle dem Direktor des Seminars, Herrn Professor M. *Friedwagner*, und dem Leiter der Spanischen Abteilung, Herrn Dr. H. *Petriconi*, für freundliche Anregung und Förderung herzlichen Dank.

Digitized by Google

EINLEITUNG.

Aus der Fülle des g.schen Werks greifen wir die beiden Dichtungen heraus, welche die moderne Kritik als Höhepunkt des Ggm. betrachtet, zwei Werke, die umso eher dazu angetan sind, Grundlage einer räumlich beschränkten Untersuchung zu sein, als ihr Inhalt weder aus den Zeitumständen noch aus der Persönlichkeit des Urhebers erschlossen werden muss. Indem wir uns mit dem Dichter in jenes stille Sommerhaus bei Córdoba begeben, in dem P. und Ss. empfangen und geboren sind, entziehen wir uns den literarischen Streitigkeiten, den Gelegenheitssatiren der Sonette und Letrillas. Ohne auch auf diese Elemente einzugehen, könnten wir schwerlich über die kürzeren Gedichte sprechen. Es wäre auch unmöglich, das Gesamtwerk des Cordobaners zu untersuchen — wir müssten es denn von einem einzigen Gesichtspunkt aus behandeln, ein Verfahren, dem wir vorziehen, Weniges von mehreren Seiten zu betrachten.

Trotz dieser und der im Folgenden dargelegten quantitativen Einschränkungen wird es uns möglich sein, über die Stellung und Bedeutung G.s und des Ggm. ausführlich zu sprechen.

Unsere Behauptung, P. und Ss. brauchten nicht aus der Persönlichkeit G.s erschlossen zu werden, kann sogar dahin erweitert werden, dass das Ich des Dichters diesen beiden Werken — wenige Stellen ausgenommen — gänzlich fern bleibt. Man empfindet diese Ichferne der g.schen Dichtung erst dann richtig, wenn man von der Lektüre desjenigen Spaniers herkommt, der G. zeitlich und in der Tendenz am nächsten steht — wir meinen Carrillo y Sotomayor. Man empfindet, wenn man die Rivadeneyra-Bände durchblättert, einen so raschen Temperaturwechsel, dass man vor G.s Kälte erschrickt. Es wird sich in der Weltliteratur nicht leicht ein Dichter finden lassen, der trotz aller Subjektivität der Form so objektiv ist, wie der Dichter des P. und der Ss.

Digitized by Google

G. unterscheidet sich von allen andern Lyrikern, denn sein Vorwurf ist nicht sein eigenes Ich, sondern die Schönheit, die Idee, das Ideal der Schönheit.

Wir müssen an dieser Stelle sagen, dass die Erfindung des Francisco Cascales, eines Zeitgenossen G.s, der « Engel des Lichts » und der « Engel der Finsternis » als zwei Seiten des Lyrikers, einige Berechtigung hat, wenn auch nicht in der Richtung, in der ihr Erfinder sie angewandt wissen wollte. Er nämlich teilte damit G. durch eine Horizontale in den Dichter des Lichts bis 1612 und den Dichter der Dunkelheit ab 1612, in den Lyriker der Tradition und den gehirnkranken Revolutionär, in den Autor der liebreizenden Romanzen und den geschmacklosen Kulterandespoten der Ss. und andrer Machwerke. Die Empfindung, die Cascales dabei hatte, war im Grunde nicht so verworren, wie man neuerdings behauptet hat. Hätte er seine Teilungslinie vertikal verlaufen lassen, durch alle Werke hindurch, von der ersten Ode bis zum letzten Epigramm, von 1580 bis 1627, und nicht von Licht und Dunkelheit, sondern von G. und dem Gongoristen gesprochen, so hätte das als Theorie seine Berechtigung gehabt. In Wirklichkeit wäre aber selbst diese Annahme eine bedeutungslose Hypothese, und so wenig man anerkennen kann, dass etwa das Genie G.s die Inspiration der Ss. hatte und der Geist des Gongoristen die Form dazu gefunden hat, so deutlich zeigt ein Blick über das Gesamtwerk des Dichters, dass die beiden Engel des Cascales nur Zwangserscheinungen sind, die sich bei angestrengtem und anhaltendem Theoretisieren einstellen mussten. Es gibt in diesem Werk, um mit Artigas zu sprechen, « nicht zwei Epochen; es gibt einen Augenblick der Kulmination in dem Dichtwerk G.s, einige stärker vibrierende, schärfere Töne in der Melodie seines Dichtwerks. » (1)

(1) Artigas, p. 227/228 : ... no hay dos épocas; hay un momento culminante en la obra poética de G., unas cuantas notas más vibrantes, agudísimas, en la melodía de su obra poética.

Digitized by Google

Diese stärker vibrierenden Töne also, P. und Ss., sind unser Thema. « In der Fabel von P. und Galathea ist der Vorwurf geschickt behandelt : seine Einbildungskraft hat dort Situationen von hohem aesthetischem Wert zu schaffen gewusst, und seine Schilderungsfähigkeit tritt in Bildern und Gemälden von grosser Schönheit zu Tage. Hier — können wir versichern — kulminieren seine petrarchisierenden und latinisierenden Dichtergaben : Feinheit ausgesuchter Epitheta, welche reine Empfindungen von erhabenster Vornehmheit wachrufen, schwierige Figuren und Bilder, Nachahmung der Lateiner in der Fabel, im Wortschatz, in der Syntax. » (1) Mit diesen Worten führt Carlo Boselli, u. W. der einzige italienische Philologe, der im Jahr 1927 seinen Landsleuten etwas über G. zu sagen hatte, in seinen Geist ein und lobt mit der Mässigung, deren am 300. Todestag nur ein Nichtspanier fähig war, die Ss. : « Die Konzeption dieses Gedichtes ist gewaltig und in vollendeter Harmonie mit dem dichterischen Genie des Urhebers, der in der poetischen Interpretation der Natur, im Enthüllen von Farbe-, Licht-, Bewegungs- und Klangschönheiten wahre Wunder zu vollbringen vermochte. » (2)

Alle guten Kritiker haben die Einheitlichkeit in G.s Werk empfunden und dieser Empfindung mit Nachdruck Worte gegeben. « Es ist eine machtvolle Einheitlichkeit in diesen Dichtungen, wo man überall die gleiche Geistesform wieder-

(1) Boselli, p. 20/21 : Nella 'Fábula de P. y Galatea' l'argomento è trattato con abilità : la sua immaginazione ha saputo crearvi situazioni di un gran valore estetico, e la facoltà descrittiva spicca in quadri e rittrati bellissimi. Qui si può ritenere che culminano le sue doti di poeta petrarchesco e latineggiante : sottigliezza di epiteti ricercati ed evocatori dell'emozione pura, della suprema distinzione; figure ed imagini astruse, e imitazione latina nella favola, nel vocabolario, nella sintassi.

(2) Ibid. p. 21 : La concezione di questo poema è grandiosa, e in perfetta armonia col genio poetico dell'autore che nell'interpretazione poetica della natura, nello scoprire bellezze di colore, di sfumature, di movimento, di suono sapeva e poteva compiere veri prodigi.

Digitized by Google

findet, die sich allerdings entwickelt » (1), sagt Miomandre, und Artigas geht sogar soweit zu behaupten : « Die erste Beobachtung, die der Leser macht, ist Vollkommenheit in den Anfängen. Es gibt in G. kein schülerhaftes Straucheln; man lese nur *La más bella niña* und *Hermana Marica* ». (2). Unhaltbar ist die Theorie L. P. Thomas', der nicht weiss, wie er sich dem *Angel-de-las-tinieblas*-Standpunkt gegenüber verhalten soll. Er sieht zwei Perioden, doch muss er in der ersten schon die *Oda sobre el invincible Armade*, eine Schwester der *Oda sobre la victoria de Lepanto* Herreras, als Ausnahme betrachten, zitiert aus den in den *Flores de Poetas Ilustres de España* 1605 veröffentlichten Gedichten G.s kulterane Wörter und findet dort schon Hyperbata und Accusativi Graeci. Wie darf er dann noch von einer plötzlichen Veränderung gegen Ende des Jahres 1609 sprechen ! (Thomas 2, p. 70). Wie selbst bedeutende Kunstkenner ihre Objektivität verlässt, wenn sie sich diesem Punkt nähern, zeigt eine Äusserung Schacks (Schack, p. 42), der zwar einräumt, G. sei « selbst in seinen Verirrungen noch immer ein geistreicher Mann und ächter Dichter », dem aber P. und Ss. Machwerke « einer hohlen und aufgedunsenen, pedantischen und afficierten Schreibart » scheinen, und die Meinung Pfandls, für den G. « der mit göttlichem Leichtsinn schaffende Lyriker » ist und ein « Dichter, der einer ganzen Periode sprachlicher Geschmacksverderbung den Namen geben sollte ». (LBgrP, 1924, 45, c. 137/9). Cossío hat über dieses Problem, wenn auch nicht das letzte, so doch das bis auf den heutigen Tag bedeutendste Wort gesprochen : « Derselbe Sinn und das gleiche Vorurteil wirken bei der Komposition der nach der Kritik reinsten und einfachsten Romanze ebenso wie bei

(1) Miomandre 1, p. 133 : Il y a une unité puissante dans ces poèmes, où l'on retrouve partout la même forme de l'esprit. Seulement, elle évolue.

(2) Artigas, p. 257 : La primera observación que hace el lector... es la de perfección inicial. No hay en G. titubeos de aprendiz; díganlo La más bella niña y Hermana Marica.

Digitized by Google

derjenigen der als finster verschrieenen, grössten Verse ». (1) « Seiner dichterischen Tätigkeit einen radikalen und irrtümlichen Wandel der Aesthetik unterzuschieben, und dazu gerade in dem Augenblick, wo sein Feingefühl den Gipfelpunkt erreichen musste, ist unzulässig, am meisten aber, wenn man ihn in chronologischer Betrachtungsweise der Veröffentlichung irgend eines Buchs oder Gedichts zuschreibt ». (2)

Bekennen wir uns zu der Ansicht Cossíos : « G.s Kunstwille ist stets derselbe ». (3)

Ob es der Italiener Virgilio Malvezzi war, wie Ignacio Luzan behauptete, oder Diego de Saavedra Fajardo, oder, wie Vargas Ponce meinte, Juan de Jauregui, oder ob es Carrillo y Sotomayor war oder der Kanzelredner Hortensio Paravicino, oder, was heute niemand mehr behaupten kann, G. selbst — ob es einer von ihnen und welcher es war, der den *Culteranismo* begründet hat, ist eine Frage, auf die man in der vorliegenden Arbeit keine Antwort erhalten wird. Es sei hier nur der kurze Überblick über die Entwicklung des *Culteranismo* von Giménez Caballero (G. L. I. II.) in Übersetzung wiedergegeben :
XV. JAHRH. Santillana, Villena, Juan de Mena. Italianismus : Forderung der Kultur im Dichter. (Provenzalische Reflexe der Liebeshöfe.) = Spanische Renaissance.

Nebrija erweitert seine Studien am Herd der Kultur : Italien. Kehrt 1473 als Universitätslehrer zurück.

Mit Lopez Pinciano, dem Brocense und anderen Gelehrten bildet er ein Zentrum klassischer Geschichtsstudien. (In Kasti-

(1) Cossío, I. p. 7 : Un mismo sentido y una idéntica preocupación asisten a la composición del romance tenido por más puro y sencillo, y a la de los versos mayores acusados de tenebrosos.

(2) Ibid. p. 8 : pretender un cambio de estética en sus usos poéticos, radical y equivocado, y precisamente en el momento en que su sensibilidad debía tocra la meta, es inadmisible y, aún más, adscribiéndole cronológicamente a la publicación de tal libro o cual poema.

(3) Ibid. p. 8/9 : La ininterrupción de las intenciones gongorinas.

Digitized by Google

lien erscheinen die für weitere Kreise bestimmten Ausgaben der Griechen und Lateiner.)

XVI. JAHRH. Garcilaso. Erstes Produkt der Vereinigung des Humanistischen mit dem Toskanischen. Aristokrat und Dichter.

Herrera : Orientalisches Holz und herrerianische Architektur. Gelehrter und Dichter.

Fray Luis : Gleichgewicht zwischen Griechisch-Lateinischem und Semitischem. Dozent und Dichter.

XVII. JAHRH. Góngora (1561-1627). Bildet sich im Salmantiner Ambiente auf den Spuren des Fray Luis und Nebrijas. Er erreicht die Forderung « Kultur gegen Barbarei (Spontanität) » in der Dichtung. Gipfel der spanischen Renaissance.

In dieser Darstellung fehlt Carrillo y Sotomayor, dessen « Buch von der Gelehrsamkeit des Dichters » zweifellos auf G. Eindruck gemacht hat. In den Obras de Don Luis Carrillo y Sotomayor (Madrid, Luis Sanchez) war im Jahr 1611 (zweite Auflage 1613) das « *Libro de la erudición poética, o lanzas de las Musas contra los indoctos, desterrados del amparo de su deydad* » erschienen. Dieses Werk ist die beste Poetik der Kulturanen. Warum sollte G. sie nicht gekannt haben? Die in dem Werk dargelegten Theorien sind kurz etwa folgende : Mangel an Bildung verhindert die spanischen Dichter, den italienischen in ihren Leistungen gleichzukommen. Das wichtige Element der Dichtkunst ist die *elocución*, die künstlerische Rede. Aus gemeinen Worten kann kein erhabenes Werk erstehen. Wie der Dichter soll sein Werk selten, erhaben und ausserordentlich sein. Je ungewohnter etwas im Alltag ist, desto grössere Bewunderung verdient es als künstlerisches Element. (1) Epitheta sind lobenswert, solange sie « bedeutend, nicht vorherrschend, erhaben, nicht zurechtgestutzt, heiter, nicht ausschweifend, ansprechend, nicht witzelnd, kräftig, nicht

(1) Carrillo, 1611, h. 111 : Mientras más desacostumbrado en la natureleza, mayor es la admiración.

Digitized by Google

aufgebläht » sind. (1) Die Poesie ist eine Sache für höhere Menschen, deshalb muss sie vor den Augen des niederen Volks verhüllt werden.

Selbstverständlich hat man sich den Einfluss dieses Buches nicht so zu denken, dass etwa G. das Werk liest, um augenblicklich kulteran zu werden. Der Boden dafür war bei ihm vorhanden. Er war ein kulteraner Geist. Man braucht nur einen Blick auf sein Unliterarischestes, auf seine Briefe, zu werfen, um zu fühlen : dies ist überhaupt seine Ausdrucksweise, es ist sein Stil, selbst bei sachlichen Mitteilungen an Freunde. In manchen Briefen schreibt er Sätze, die im Druck neun und mehr Zeilen füllen. (2) Es finden sich in seinen Briefen Wendungen, die den Dichtwerken Anderer alle Ehre gemacht hätten, wie : *Gran paréntesis ha padecido nuestra correspondencia* (in dem soeben in der Anmerk. zitierten Brief), oder : *Del P. Juan de Mariana he sido siempre vendados los ojos reverente admirador* (R. H. p. 185, ibid.).

Die Bedeutung des Brocense (1523-1601), eines Grammatikers, Literaturliebhabers, Musikers, lateinischen und kastilianischen Dichters, der Kommentare zu Garcilaso, Juan de Mena usw. geschrieben und italienische Dichtungen übersetzt hat, wird in diesem Zusammenhang meist überschätzt. Wenn er auch gewagte Ideen und Theorien über Stilistik, hauptsächlich über die Ellipse, aufgestellt hat, so muss doch seine praktische Einstellung diesen kultistischen Dingen gegen-

(1) Ibid. h. 133 : grandes, no demasiadas; altas, no cortadas; alegres, no luxuriosas; gustosas, no en burla sueltas; llenas, no hinchadas...

(2) R. H. X. p. 191 : Ayer llegó la nueva de la muerte de la / duquesa de Alba en su lugar; en Méjico, de nuestra marquesa / de Guadalcazar, que le estará muy mal a su marido : en Sicilia, / del Conde de Elda, en cuyas galeras entró don Diego Pimentel / hijo del de Benavente, por sucesión que tenia a ellas, si bien le / costó la posesión un mosquetazo en un hombro que le dieron / en la interpresa que quiso hacer Filiberto de Susa junto a / Bicerta, donde murieron algunos y entre ellos el hijo del secre- / tario Anaya, que si es verdad habrá heredado nuestro don Juan de Aguado...

Digitized by Google

über berücksichtigt werden. In seinem Prolog zu seinem Kommentar der Werke Juan de Menas sagt er einmal abfällig : « Geister, die ihren ganzen Eifer dareinsetzen, ein Liebessonett oder-lied zu schreiben, wobei es nötig ist, wenn man es verstehen will, sie erst zu fragen, ob sie selber es verstanden ». (1) El Brocense hat nicht mehr Bedeutung für den *Culteranismo* als alle Grammatiker jener Zeit (Valdés, Morales, Oliva, Aldrete, etc.).

Es kann nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, eine Biographie G.s zu geben. Es seien hier nur als allgemeiner Überblick die wichtigen Daten aus dem Leben des grossen Dichters angegeben:

1561 (11. VII.) Geburt in Córdoba.
bis 1576 Aufenthalt daselbst. Jesuitenschule.
ab 1576 Studium in Salamanca.
1585 Aufenthalt in Granada, Arbeit an Dissertation.
1585 Córdoba. Niedere Weihen.
1589 Reise nach Madrid.
1590 Reise nach Madrid.
1592 Aufenthalt in Madrid.
1593 Aufenthalt in Salamanca (Schwere Erkrankg.).
ab 1594 wieder in Córdoba.
1603 Reise nach Cuenca, Valladolid.
1609 Reise nach Madrid, Alcalá de Henares, Burgos, Salvatierra, Pontevedra, Madrid.
1610 erneute Krankheit.
1612 vorläufige Übersiedlung nach Madrid.
1613 Aufenthalt auf dem Landgut *Huerta de Don Marcos* bei Córdoba, *Polifemo*, *Soledades*.
1616/17 *Panegyrico al Duque de Lerma*.
1617 endgültige Übersiedlung nach Madrid.
1621 Tod Philipps III., zweimalige Erkrankung G.s.

(1) Fussnote bei Morel-Fatio, p. 13 ; 1 : ingenios, que ponen todo su estudio en hacer un soneto o canción de amores, que, para entenderlos, es menester primero preguntarlos a ellos si lo entendieron.

Digitized by Google

ab 1625 wesentliche Verschlechterung des Zustandes.
1626 (März) schwere Erkrankung, zeitweise Lähmung, Gedächtnisschwund. Am 24. letzter diktierter Brief.
1626 Testament (4000 Realen Schulden an kleine Leute, kein G. oder Argote erwähnt oder bedacht.)
1627 (23. Mai) nach kurzer Besserung Tod in Cord.
1627 (Dezember) *Obras en verso del Homero español que recogió Juan Lopez de Vicuña.*

Das Schicksal war G.s geschworener Feind. Es hatte ihm seine dichterische Neigung gegeben, der er überall frönen musste. Da er infolgedessen nie ein Universitätsexamen bestanden, noch jemals ein der Tradition seines Hauses entsprechendes Amt erlangt hat, war er der dunkle Punkt in den Familien Argote und Góngora. Seine Verwandten waren fast ausschliesslich gegen ihn. Seine Schweser, die ihn verteidigte, wurde überschrieen. Anscheinend hat er, wie so mancher, der in der Provinz geboren wird, seine Vaterstadt zwar geliebt, aber ihre Einwohnerschaft gründlich gehasst. Auf seinen Reisen hatte er es deshalb niemals eilig mit der Heimkehr und, wenn er zuhause war, strebte er fort. Man kann sich kaum vorstellen, wie furchtbar dieser grosse Mensch durch die Welt eingeengt war. « Das bescheidene Pfäffchen, das einherging wie eine Frau ohne Hüften und ohne Absätze an den Schuhen, mit jenem unglücklichen und gespenstischen Schritt der Pfarrer, die über ihre Kutten stolpern, liebte das Leben mit Leidenschaft und stiess hyperbolische Seufzer aus. » (1) Am Grunde seines Herzens verachtete er den Hof und sein Leben. « An allen Enden blickt durch die Ss. das Thema : Verachtung des Hofes und Lob der primitiven Lebensweise des goldnen Zeitalters. » (2)

(1) R. G. de la Serna : El modesto curita, con andares de mujer sin caderas y sin tacones, con ese andar desdichado y fantasmal de los curas, que atropellan sus faldas al andar, sentía... la pasión por la vida y daba sus suspiros hiperbólicos.

(2) Alonso 1, p. 12/13 : Por todas partes está asomando en las Ss. el tema del menosprecio de corte y alabanza de la vida elemental y de la edad dorada.

Digitized by Google

Dennoch sehnt er sich nach jener schwülen Hofluft, deren Bazillen er verabscheut, er fühlt, er muss nach Madrid übersiedeln. Ist er schliesslich dort, hat er den Kontakt mit bedeutenden Diplomaten endlich aufgenommen, hat er zuguterletzt Aussicht darauf, von diesem oder jenem nach Italien oder Südamerika mitgenommen zu werden, steht er am Ende kurz vor der Erfüllung seiner Sehnsucht, dem Anblick des Meeres, so folgt, Schlag auf Schlag, ein Todesfall nach dem andern in seinem Freundeskreis. 1607 stirbt der Marqués de Ayamonte, und fortan verlässt ihn selbst die Aussicht auf ein Fortkommen. Bei einem dichterischen Wettbewerb 1610 bleibt sein Gedicht *En tenebrosa noche, en mar airado* unprämiiert. Seine Briefe berichten von 1617 ab dauernd von Beerdigungen ihm nahestehender Förderer und Bekannten. Einer, der Conde de Villamediana (Juan de Tarsis), wird sogar ermordet. G. ist arm und möchte dennoch repräsentieren. Seine menschlichen Leidenschaften sind kostspielig : er spielt Hombre und liebt rassige Pferde. Seine Briefe sind ein fortwährendes Jammern um Geld. Über die materielle Not der letzten Lebensjahre gibt sein Testament Aufschluss (siehe dieses : R. H. 34, Ed. Lucas de Torre, p. 283-291). In einem Brief an D. Francisco del Corral (R. H. X. p. 203) macht er sich seinem Freund gegenüber Luft, indem er schreibt : « Mir strahlt kein Licht, kein Dämmerschein der Bequemlichkeit; in der Nacht lebe ich, und das Schlimmste ist : ohne Abendbrot. » (1)

Ein Mann von Welt, der in eine Mönchskutte verbannt ist; ein Diplomat, der unglücklich politisiert; ein idealistischer Verächter des Schranzentums, den die Realistik des Tages zum Höfling macht; ein Snob ohne Geld.

Es ist nicht die Absicht dieser Arbeit, die zeitgenössischen Kämpfe um G. darzustellen. Es gab eine fanatische Partei der Anhänger G. s und eine ebenso fanatische der Gegner.

(1) ... no hay luz ni aun crepúsculo de comodidad : noche es en la que vivo; y lo peor es, sin tener que cenar en ella...

Digitized by Google

Sie überboten sich gegenseitig in tollen Schimpfereien. Mit welch grossartiger Virtuosität ein Quevedo einerseits und ein G. gegen ihn und Lope andrerseits sich ein Lexikon der Schimpfwörter für wütende Genies zulegten, ist heute ebenso erstaunlich wie der Umstand, dass dies Alles ohne gerichtliche Sühneversuche mit stets jung bleibender Zorneskraft durchgeführt wurde. Von seinen Anhängern « wurde G. mit geradezu tobsüchtiger Glut geliebt. Aber die Gründe, die man dafür angab, erscheinen uns heute summarisch, kindlich und nur gefühlsbetont. » (1)

Seit Jahrhunderten hat das Phänomen *‚Culteranismo'* die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich gezogen, ein Phänomen, das zwar in dem ganzen Okzident fast gleichzeitig zu beobachten war, aber doch in keiner Literatur solch hochpotenzierte Ausdruckskraft fand wie in der spanischen, und in keiner Persönlichkeit solch geniale Steigerung wie in G. Er schuf seine eigene Kunst, die, wie man heute weiss, keiner vor ihm besessen hat und die keiner seiner Zeitgenossen und Nachfolger jemals in solcher Majestät nachschaffen konnte, habe er nun Jauregui geheissen oder Tirso oder gar Calderón. Es ist eine so schwer zugängliche Kunst, dass man auf alle mögliche Art und Weise und häufig vergeblich versucht hat ihr nahezukommen. Die Mehrzahl derer, die das Problem gelockt hat, haben sich mehr mit dem Ggm. als mit G. beschäftigt. Ihre Studien waren historisch, sie versuchten, sich G. als Glied einer natürlichen Entwicklungsreihe vorzustellen.

Einmal wurde er so zum Erbe der Italiener, der Petrarca, dessen Einfluss in den vor 1580 entstandenen Gedichen G.s fühlbar ist, der Minturno, Ariosto, Bembo, Sannazaro, Marino, der Tasso, der ebenfalls auf die vor 1580 entstandenen Dichtungen Einfluss hatte, wie ein Vergleich des *'O claro honor*

(1) Fr. de Miomandre : fué amado, con fervores casi delirantes. Pero las razones que se daba de ello, nos parecen sumarias, pueriles y únicamente sentimentales.

Digitized by Google

del liquido elemento' mit Tassos '*O puro, o dolce, o fiumicel de...*' zeigt, einmal zum gescheiterten Praktikanten der Humanistentheorien und der theoretischen Anschauungen Herreras und Carrillos, ein andermal zum auf normaler Bahn fortschreitenden Schüler der Seneca — Lucano — Mena — Padilla — Garcilaso und Herrera, ein andermal zumBetrüger und Schmierfinken, der Carrillo kopierte, ein weiteres Mal zum emphatischen Cordobaner, der als Cordobaner und Andalusier und Iberer nicht umhin konnte, schwülstig zu schreiben, schliesslich zum Irrenhäusler, der an seinem allzugrossen Geist erkrankt oder auch durch einen als Student erlittenen Fall auf den Kopf und durch einen bei einer Rauferei empfangenen Stich auf die Hirnschale, nicht zuletzt durch eine schwere Krankheit allmählich in das Reich der geistigen Nacht hinübergeglitten war, wofür als scharfsinniges Argument die Tatsache ins Feld geführt wird, dass er als Sechzigjähriger sich manchmal nicht mehr auf Dinge besinnen konnte, die man ihm fünf Minuten zuvor schon zweimal erzählt hatte. So sagt beispielsweise Thomas : « Ich weigere mich, die Ode über den Fall Larraches als das Werk eines Menschen anzusehen, der im Vollbesitz seiner Geisteskräfte ist : sie scheint das Werk eines Phantasten oder Narren. » (1)

So kam es, dass fast nichts für ihn übrig blieb als die karge Anerkennung, er habe die Sprache bereichert oder verhunzt.

Unsere Arbeit ist in dem Willen geschrieben, etwas über die Leistung G. s zu sagen. Dass dabei fortgesetzt von dem Ggm. die Rede ist, darf nicht wunder nehmen, denn der Weg zu G. führt über den Ggm. Wir werden die Erscheinungsformen des g.schen *Culteranismo* festzustellen suchen, um mit dem vollen Bewusstsein seiner sprachlichen Schönheit, die in P. und Ss. enthaltene Schöpfung und damit G. selbst zu erleben.

(1) Thomas 2. p. 78 : ... je me refuse à considérer 'l'Ode sur la prise de Larrache' comme l'œuvre d'un homme en possession de toutes ses facultés mentales: elle semble l'œuvre d'un fumiste ou d'un fou.

Digitized by Google

Wir versuchen zu vermeiden, wovor Artigas gewarnt hat, indem er schrieb : « Um das poetische Werk G. s zu beurteilen, lässt es sich selbstverständlich nicht umgehen, die Frage des *Culteranismo* zu erörtern; aber es besteht die Gefahr für den Kritiker, dass er, wenn er zu sehr an diesem Problem hängen bleibt, von Theorien absorbiert und durch den Flug der Hypothesen verwirrt, G. vergisst ». (1)

Hat man aber die Klippe des Ggm. heil umsegelt, so gilt es sich vor dem Strudel G. in acht zu nehmen. Es hat noch selten jemand ganz objektiv über ihn zu sprechen vermocht. Wer ihn erkannt hat, liebt oder hasst ihn.

Versuchen wir also, der Anziehungskraft dieses Strudels zu entgehen, der, wie Miomandre meint (2), eine « Hexerei ist, der keiner entwischt, der einmal ihren eigenartigen Reiz verspürt hat ».

VORBEMERKUNGEN.

> Les pédants, eux, n'y virent rien du tout, et ne se donnèrent pas la peine d'essayer.
>
> MIOMANDRE I. p. 137.

Es war mehr als ein Scherz, dass die Polemik einen Band der *'Idéas Estéticas'* auf dem Scheiterhaufen der Gongoristen-Inquisition in Flammen aufgehen liess (siehe Lola I, Supplement der Zeitschrift Carmen, 1927), denn Menéndez y Pelayo ist der Begründer jener Schule von Kritikern, die G. gegenüber die Theorie des *'Nihilismo poético'* aufrecht

(1) Artigas, p. 256 : Para juzgar la obra poética de G. es claro que no se puede dejar a un lado la cuestión del culteranismo; pero hay el peligro para el crítico, si atiende demasiado a este problema, de que, absorto en las teorías y distraído por el vuelo de las hipótesis, se le olvide G.

(2) Miomandre; 2 : ... el embrujamiento gongorino, embrujamiento al que nadie escapa, una vez que sintió su extraño encanto.

Digitized by Google

erhält und die nie aussterben wird, solange sich Gelehrte mit G. beschäftigen.

« G. hatte gewagt, ein ganzes Gedicht (die Ss.) ohne Vorwurf, ohne innere Poesie, ohne Gemütsbewegungen, ohne Gedanken zu schreiben, das Phantom, den Schatten eines Gedichtes, aller Seele bar. » (1) Mit diesen Worten resümiert der bedeutendste spanische Kritiker des 19. Jahrhunderts, was er über den bedeutendsten Lyriker seines Landes zu sagen hat. Die Autorität seines Namens hat genügt, um seine Ansicht wider alle Gerechtigkeit zu verbreiten. Im Jahr des *Centenario* sind die Stimmen von Neuem lautgeworden, die von der Inhaltlosigkeit der Werke des Andalusiers, insbesondere seiner P. und Ss. zu erzählen wissen. Den absoluten Nihilismus vertritt Jorge Luis Borges, einer der bedeutendsten Repräsentanten der *Vanguardia*, durch seine '*Gongorismo*' bezeichnete kurze Studie in dem argentinischen Universitätsjahrbuch '*Humanidades*' (La Plata, 1927). Nichts anderes als Nihilismus ist die in aller Freundlichkeit gehaltene Untersuchung von Arturo Marasso in der Bonaerenser Zeitschrift '*Nosotros*', (Juni 1927, No : 217), wo mit erstaunlicher Belesenheit in den Klassikern fast jede bedeutende Zeile G.s schon im Altertum nachgewiesen wird. G. hat bis zu Lykophron alles abgeschrieben, was er an Bedeutendem vorfand. « Wenn Dichtung Schöpfung ist, sind die Ss. fast eine Antithese der dichterischen Schöpfung. » (2) Die Studie Marassos verdient nicht, in wissenschaftlichem Sinne ernst genommen zu werden, zum mindesten ebenso wenig wie die Broschüre von Justo García Soriano : *Luis Carrillo y Sotomayor y los Origenes del Culteranismo* (Madrid 1927), die G. beim Stehlen seines P.-Gedichtes ertappt.

(1) C. E. C., 19. p. 483 : G. se había atrevido a escribir un poema entero (Las Ss.), sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, enteramente privado de alma.

(2) Marasso, p. 305 : Si la poesía es creación, las Ss. son casi una antítesis de la creación poética.

Digitized by Google

Ehe wir wagen, uns mit unterschlagenen Dichtungen zu beschäftigen, wollen wir versuchen in möglichster Kürze die Zeugen zu vernehmen, d. h. ihre Quellen zu studieren.

Es mag noch angehen, wenn Ad. de Castro, der Herausgeber des 32. Bandes B. A. E. (p. 34) behauptet, « G. wäre ohne Herrera niemals der G. des P. und der Ss. geworden ». Die Übereinstimmung weniger Ausdrücke darf ihn aber nicht zu der Feststellung verleiten : « *G. copia muchas de las frases de Herrera* ». Es entspricht dem Zeitgeschmack, wenn Beide die Ausdrücke : *crespas ondas*, *purpureas rosas*, *tiempo cano*, *oro ardiente*, *planta voladora* usw. verwenden. Castro weiss selbst, wie unwesentlich es ist, wenn er Herrera an ein paar Stellen in G. wiederzufinden glaubt :

Herrera	G.
El sacro rey de rios	Rey de los otros rios
	und
oder	Del rey corona de los otros rios
... las ninfas un coro	
Tejieron en...	Coros tejiendo estés,

denn er schickt voraus, der Schüler sei grösser gewesen als der Lehrer : « *G..... tenia más vehemencia y estro poético que Fernando de Herrera, si bien era menos erudito* ».

Objektiv bleibt in solchem Fall nur ein starker Kritiker wie Artigas, welcher feststellt : « Die klangvollen epischen Strophen Herreras auf die Schlacht bei Lepanto waren noch nicht vergessen; es war für Dichter und Leser unmöglich, das Auge unter solchen Umständen von diesem Vorbild abzuwenden, und in der Tat haben alle Kritiker herausgefunden, dass der Schatten des

Cantemos al Señor que en la llanura...

auf die *Canción de la Armada que fué a Inglaterra* fällt; mehr aber im Tonfall, im Feuer und der Feierlichkeit, als in einzelnen

Digitized by Google

konkreten Nachahmungen. » (1) Dass eine Geistesgemeinschaft zwischen G. und Herrera bestand, lässt sich nicht leugnen. Herrera zeigt sich als Vorläufer G. s — wenn wir L. P. Thomas unsren Gewährsmann sein lassen — in den heroischen Oden und seinem Kommentar zu Garcilasso. Dort verlangt er Beachtung der antiken Klassiker neben den Italienern und erlaubt die Verwendung aller Archaismen und Neologismen, überhaupt — mit Ausnahme der rustikanen — aller Art Wörter, die des Dichters Sprache bereichern können.

Die Gesinnung García Sorianos mag durch sich selbst gekennzeichnet sein, indem wir ihren Vertreter sich zu dem von Thomas berührten Thema äussern lassen; er stellt fest, dass « selbst Fernando de Herrera, 'der Göttliche', obwohl er die Tugend literarischer Klarheit in seiner, '*Vida de Garci Lasso*' (1580) pries, häufig genug auf kultistische Preziositäten und spitzfindige, nebulöse Lyrismen verfiel ». (2)

Während Soriano bemüht ist, durch Gegenüberstellen vorgongorinischer Verse mit gongorinischen fast den ganzen P. und Teile der Ss. als Plagiate zu entlarven, gelingt es ihm gerade durch diese Kontrastierung, aber natürlich gegen seinen Willen, den Eintritt in G.s Überwelt zu erleichtern.

In der Fussnote auf Seite 41/42 seines Aufsatzes nennt er nämlich die Verse

---

(1) Artigas, p. 260 : ... no se habían olvidado las sonoras, las épicas estrofas herrerianas a la batalla de Lepanto; era imposible, para el poeta y para los lectores, apartar la vista de este modelo en tal coyuntura, y efectivamente todos los críticos han notado que la sombra del

Cantemos al Señor que en la llanura...

se proyecta sobre la canción de la Armada que fué a Inglaterra; pero más en la entonación, en el brío y solemnidad, que en particulares, y concretas imitaciones.

(2) Soriano, p. 12: Aun el propio Fernando de Herrera « el divino », a pesar de preconizar la virtud de la claridad literaria en su « Vida de Garci Lasso » (1580), incurrió con harta frecuencia en « preciosidades » cultistas y en lirismos alambicados y nebulosos.

Digitized by Google

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
-media luna las armas de su frente...,

die wohl ewig ein rotes Tuch in der Arena der Literarhistoriker bleiben werden, « *más que una imitación, un calco de la estancia 72, canto II, de Os Lusiadas, de Camões* :

Era no tempo alegre, quando entraba
no roubador de Europa a luz febea,
quando hum, e o outro corno lhe aquentaba... »

Gestehen wir offen, dass gerade diese Konfrontierung uns einen köstlichen Blick in die Welt des Cordobaners geschenkt hat.

Schon technisch hat G. die portugiesischen Verse durch die, echt spanisch, mit Bedeutung des Part. Praes. angewendeten Participia Perfecti « *florida* » und « *mentido* » nicht nur verändert, sondern stark gesteigert. Das « *alegre* » des Camões ist blass und vage, während das G. sche « *florida* » (blütenreich, blühend, durch Schönheit ausgezeichnet) inhaltlich und klanglich jubiliert, mit dem « *mentido* » fällt ein Streiflicht auf die ganze Mythenwelt der alten Götter.

Es finden sich zwar in den Versen des Portugiesen keine Gemeinplätze, er redet weder von der Sonne noch von dem Sternbild des Stiers, und das « *Corno* » bleibt eine Überraschung; wenn aber Soriano behauptet, G. habe das Bild des Portugiesen 'durchgepaust', so beweist er damit, dass er von Lyrik nichts versteht. Wäre dies der Fall, so hätte er wohl die Augen geschlossen und das Bild des Portugiesen, sowie das des Andalusiers einmal zu sehen versucht, wobei er unfehlbar gemerkt hätte, dass bei G. zwischen der Lektüre der portugiesischen Zeilen und der Niederschrift der eigenen ein Erlebnis liegt. Er hätte dann vielleicht noch die drei folgenden Verse G. s gelesen

Digitized by Google

y el Sol todos los rayos de su pelo-,
luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas;

und ihm wäre kein Zweifel darüber geblieben, dass die Verse des Camões die künstlerische Befruchtung G.s waren, dass es aber an G. lag, wenn aus dem Samen eine Frucht hervorging, die mit ihrem Ursprung nichts weiter gemeinsam hat als vier Worte. (Wir verweisen an dieser Stelle auf unsre Erläuterung des Stierbildes in dem Kapitel : Die grossen Bilder.)

Bei der Lektüre der Schrift Sorianos merkt man, dass Alonso zu wenig sagt, wenn er meint, dass die Ss., die « beim Lesen besonders vom syntaktischen Gesichtspunkt aus mehr Schwierigkeiten bieten als jedes andre Werk der kastilianischen Literatur, die so rein poetisch, so durchaus aristokratisch wie nur ganz wenige Kunstwerke der Menschheit sind..., dass diese Ss. drei Jahrhunderte lang der Stein des Anstosses in der europäischen Literatur waren. » (Prol. Cent. p. 8.)(1) Sie sind es heute noch.

Hätte Soriano genau und konsequent sein wollen, so hätte er nicht einen Vers der Ss. in seiner Entstehung und Geschichte innerhalb und ausserhalb der Werke des Dichters verfolgen dürfen, sondern alle, bei denen dies möglich ist. Dann hätte er eine Entwicklungsgeschichte des Ggm. an hand konkreter Beispiele zustande gebracht. So, wie er den Vers der S. I.

A batallas de Amor campo de pluma

in einer der *Canciones Amorosas* als

Sea el lecho de batallas campo blanco,

in einer Letrilla als

(1) ... difíciles de lectura, sobre todo desde un punto de vista sintáctico, como ninguna obra de la literatura castellana; puramente poéticas, estrictamente aristocráticas como muy pocas de las obras artísticas de los hombres... las Ss.... durante tres siglos la piedra de escándalo de la literatura europea.

Digitized by Google

Campo fué de batalla
i thálamo fué luego,

im P. (Str. 12) als

Cama de campo y campo de batalla

und in einem Sonett Garcilasos als

y duro campo de batalla al lecho

nachweist, hätte er auch darauf hinweisen dürfen, dass schon die Provenzalen die Vorstellung von Amor als dem Schlachtenlenker hatten, mit allen damit verbundenen Assoziationen, wie : Mauern brechen, Feuerbrände werfen, auf den Feldern kämpfen usw., wie sie im Barock und gerade im P. und den Ss. wiederaufleben. Ebenso hätte er die Geschichte der bei G. häufig auftretenden Ausdrücke '*tejiendo coros*', '*la columna bella*', '*hiriendo negras pizarras*' und anderer durch das Werk des Dichters zurück und bis in die Renaissance der Frühzeit hinein verfolgen können, ohne dabei dem Cordobaner grosse Gedankenarmut vorzuwerfen, sondern um den Gipfel des Bukolismus tatsächlich zu beweisen.

Wenn wir die ungezählten Angriffe auf den g.schen P. zurückweisen wollen, lassen sich einige allgemeinere Bemerkungen über diesen Stoff nicht umgehen.

P. ist eine Gestalt, für die das Barock wie für alle Nichtmenschen des Mythos eine besondere Vorliebe hatte. Die ältesten Quellen dieses Stoffes sind : das neunte Buch der Odyssee, das dritte Buch der Aeneide, die elfte Idylle von Theokrit und, als wichtigste, die achte Fabel im dreizehnten Buch der Ovidschen Metamorphosen. Unter den Darstellungen des Barock in der Literatur seien als bedeutendste genannt : Il Polifemo von Tomaso Stigliano (1600), 24 Sonette der Rime Marinos (1620) und die Fábula de Acis y Galathea von Luis Carrillo y Sotomayor (vor 1608).

Darüber, dass unter den klassischen Quellen nur die Meta-

Digitized by Google

morphosen des Ovid zur Entstehung des g. schen P. beigetragen haben, ist man sich überall einig. Dagegen war es eine Streifrage, welches der barocken Werke G. den Stoff inspiriert hat.

Die falsche Meinung, er habe den Italiener Marini nachgeahmt, hat L. P. Thomas durch eingehende Studien ausgerottet, deren Ergebnis er in dem treffenden Bild zusammenfasst : *Si les deux poètes se rencontrèrent sur les mêmes chemins, c'est à des carrefours.* (1)

Dass die verschiedenen Bearbeitungen der Galathea-Fabel sich ähneln, braucht niemanden zu wundern, denn erstens ist sie ein der Mythologie angehörender Stoff, an dessen Inhalt und Handlung sich nichts ändern lässt, zweitens aber sind sämtliche Galathea-Gedichte des Barock lyrische Paraphrasierungen der Ovidschen Darstellung. Wenn unter dem Druck derselben Strömung, fast gleichzeitig und von Dichtern derselben Rasse derselbe Stoff auf grund derselben Quelle behandelt wird, so ist es wohl das Streben jedes einzelnen dieser Dichter, in seiner Paraphrase etwas Anderes zu schaffen als die andern, andrerseits aber selbstverständlich, dass sich in den Produkten gemeinsame Züge finden. (2)

(1) Thomas 2, p. 69 : Thomas leugnet nicht, dass G. Marini gelesen hat. In dem Sonett, La dulce boca que a gustar convida' glaubt er etwas von Marini wiederzufinden, jedoch nimmt er keine imitation, sondern im Gegenteil eine protestation gegen Marinis Italienertum bei G. an (p. 66).

Zu dem Problem : Marinismus-Ggm. stellt sich Thomas wie folgt : ... ces deux courants, en dépit d'origines partiellement communes, possédaient des caractères autochtones et s'étaient rendus infiniment plus indépendants l'un de l'autre qu'on ne l'a pensé jusqu'aujourd'hui, (p. 54).

Tout en constatant, du côté des idées et du style, une gestation partiellement commune dans les deux péninsules; tout en rappelant l'action exercée par Pétrarque, ses disciples ou le Tasse, et sans méconnaître l'importance des traités de Bembo, de Speron Speroni et de tant d'autres, il faut, pour expliquer la brusque révolution gongorique, tourner les yeux vers l'Espagne elle-même... (p. 77).

(2) Thomas 2, p. 82/83 : A côté d'un fond commun qui se retrouve chez Ovide, Marino ou Stigliani, le P. de G enserre en sa trame diffuse, foule de strophes ravissantes qui ne doivent rien à ces trois auteurs.

Digitized by Google

Farinelli, der einige Spuren des P. von Stigliani in G. nachgewiesen hat, sagt selbst, um den Vorwurf, G. habe die Italiener nachgeahmt, zurückzuweisen : « ... was verschlägt es, wenn sich in G.s P. ein paar nichtssagende Nachahmungen der schimmernden Bilder und Vergleiche des gleichnamigen..... Gedichtes Stiglianis... verloren... Das Hauptpoem irdischer Wollust, der 'Adone', musste G. völlig gleichgültig lassen ». (1)

Niemand kann leugnen, dass die Fábula de Acis y Galathea von Carrillo G. bekannt war, als er seinen P. schrieb : Sie ist es vielleicht sogar, die in ihm den Gedanken wachgerufen hat, ihn zu schreiben. Ein Gedicht wie dasjenige Carrillos, das noch auf den Leser von heute den stärksten Eindruck macht, hat sicherlich in einem G., der so gearteter Kunst von Anfang an zuneigte, seine Wirkung nicht verfehlt.

Schon Thomas hat auf pp. 90, 91, 92 (2) Verse G.s mit Versen Carrillos verglichen und grosse Ähnlichkeiten nachgewiesen; Soriano vermehrt die Beispiele um ein Beträchtliches. Auf mehr als vier Seiten stellt er Verse aus G.s P. mit solchen aus Carrillos Galathea zusammen, um zu beweisen, dass G. fast zeilengetreu aus Carrillo abgeschrieben hat. Warum verzeichnet Soriano aber nicht, dass Carrillo in demselben Sinne ein Plagiator ist wie G.? Hat Carrillo nicht ebenso Ovid « kopiert » wie G. Carrillo und Ovid? Oder stammt etwa das Carrillosche

tuyas son, si dellas ser quieres

nicht aus Ovids : *tibi et has servamus et illas*? Oder '

Contarlo lo tengo por pobreza

aus dem Ovidschen : *Pauperis est numerare pecus*, und jenes

Mira, que grande soy

aus : *Aspice, sim quantus*, oder — um noch ein Beispiel zu nennen — *y el viento la voz trujo y la piedra* aus Ovid's :

(1) Arturo Farinelli, p. 392.

Digitized by Google

Tantaque vox, quantam Cyclops iratus habere
Debuit, illa fuit.?

So wenig wir berechtigt sind, zu behaupten, Carrillo habe an diesen Stellen Ovid abgeschrieben, so wenig kann gesagt werden G. habe bei Carrillo gestohlen. Er hat dies ebensowenig getan, als er an Ovid einen Diebstahl begangen, indem er dessen

Unum est in media lumen mihi fronte, sed instar
Ingentis clipei. quid? non haec omnia magno
Sol videt e caelo? Soli tamen unicus orbis (Liber 13. Vers 851).

auf sich wirken liess, um daraus sein

miréme, y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veia (Str. 53)

und den Vers

de un ojo ilustra el orbe de su frente (Str. 7)

und die Zeilen

-que, a tanta vista, el Libico desnudo
registra el campo de su adarga breve- (Str. 61)

zu machen. (1)

(1) Der Einfluss der Metamorphosen lässt sich noch an mancher andern Stelle im P. nachweisen.

Ovid 782 Cui postquam pinus, baculi quae praebuit usum,
Ante pedes posita est, antemnis apta ferendis
ergibt G. s: ... a quien el pino más valiente
bastón le obedecia tan ligero. (Str. 7)

Ovid 784 Sumptaque harundinibus compacta est fistula centum,
Senserunt toti pastoria sibila montes,
Senserunt undae.
ergibt G. s: Cera y cañamo unió- que no debiera-
cien cañas, cuyo barbaro rüido,
de mas ecos que unió cañamo y cera
albogues, duramente es repetido. (Str. 12)

Ovid 882 Insequitur Cyclops, partemque e monte revulsam

Digitized by Google

Es ist im Rahmen dieser Vorbemerkungen nicht möglich, alle von Soriano als abgeschrieben bezeichneten Stellen des P. zu besprechen. Wir greifen deshalb einige Beispiele aus der Fülle:

Die Verse Carrillos

Tal vez, qual vos sabeis, el alma emplaça
El pecho a sus estrados generoso,
Y tal os visteis humillado el cuello,
Hermosa Niebla, a ũ sol, mas q̃ el sol bello.

sollen Anlass zu G. s

Oh excelso Conde- en las purpúreas horas

Mittit, et extremus quamvis pervenit ad illum,
Angulus is molis totum tamen obruit Acin.
At nos, quod solum fieri per fata licebat,
Fecimus, ut vires assumeret Acis avitas.
Puniceus de mole cruor manabat, et intra
Temporis exiguum rubor evanescere coepit,
Fitque color primo turbati fluminis imbre,
Purgaturque mora. tum moles taetra dehiscit,
Vivaque per rimas proceraque surgit harundo,
Osque cavum saxi sonat. exsultantibus undis:
Miraque res, subito media tenus extitit alvo
Incinctus invenis flexis nova coruna cannis,
Qui, nisi quod maior, quod toto caerulus ore,
Acis erat. — sed sic quoque erat tamen Acis, in amnum
Versus.

ergibt G. s: Con violencia desgajó, infinita,
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámide no poca.
Con lagrimas la Ninfa solicita
las deidades del mar, que Acis invoca:
concurren todas, y el peñasco duro,
la sangre que exprimió, cristal fué puro.
Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los árboles más gruesos
calzó el liquido aljófar de sus venas.
Corriendo plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,
a Doris llega que, con llanto pio,
yerno lo saludó, lo aclamó rio. (Str. 62/63)

Digitized by Google

que es rosas la alba y rosicler el dia,
ahora que de luz tu niebla doras,
escucha, al son de la zampoña mia...

gegeben haben, was wir in dem Sinne, wie wir es bei Camões und Ovid getan haben, auch hier zugeben wollen. Es handelt sich aber um die Feststellung der Neuheit, um die Anerkennung der eigenen Schöpfung der g.schen Verse, von der Soriano nichts wissen will.

Ganz seiner Art entsprechend erinnert Carrillo den Grafen daran, dass die Seele in stiller Einkehr und feierlichem Schweigen (*estrados*) in seinem Herzen Ruhe finden muss. Er sieht ihn vor sich sitzen, in sich gekehrt, das Haupt auf die Brust gesenkt (*humillado el cuello*), und von dem geneigten Haupt sieht er nur noch das blonde Haar in Form und Farbe einer Sonne, um welche in gaukelndem Tanz die Gedanken und Gefühle schweifen wie « schöner Nebel ». Das Wortspiel, welches in dem Wort *Niebla* (dem Namen des Grafen) liegt, ist das Einzige, was den Strophen beider Dichter gemeinsam ist.

Bei G. ist keine Spur von Insichversunkensein, keine Spur von der melancholischen Haltung des Grafen. In einer Symphonie von Rot, die von einer dauernden Steigerung und Präzisierung der Zeitbegriffe begleitet wird, sitzt der Graf als ein Augustus, wie in der dritten Strophe angedeutet wird :

debajo escuchas de dosel augusto

(oder unter erhabenem Thronhimmel, wenn man den Vers anders deuten will) und lauscht dem Lied. Vergisst man aber jenes *oh excelso Conde* —, so strahlt einem ein visionenhaftes Bild von Licht und Glanz und Farbe, wie es nicht gemalt werden könnte.

purpureas — horas
rosas — la alba
rosicler — el dia
de luz — ahora
doras

Kann dieses Bild aus Carrillo abgezeichnet sein? Haben die impressionistischen Worte G.s noch irgend etwas gemein mit den auf das Gemüt weisenden und wirkenden Versen Car-

Digitized by Google

rillos? Wer fühlt nicht in diesen vier Zeilen schon den neuen Kosmos G.s und wer möchte mit Soriano den Cordobaner des unlauteren Wettbewerbs zeihen, weil er ein Gedicht über dieselbe Gestalt derselben Persönlichkeit gewidmet hat, wie sein frühverstorbener Landsmann einige Jahre zuvor ?

In derselben Weise vermag eine kleine Probe aus dem P.-Gedicht des einen und andern Dichters den Unterschied zu bestätigen. Was bleibt noch von Carrillos Strophe 9 :

> De una lobrega cueva el ancha boca
> Pobló soberbio, estremecióse el suelo :
> Prestóle humilde assiento una alta roca,

wenn sie bei G. so aussieht :

> Alli una alta roca
> mordaza es a una gruta de su boca.?

Es ist ein Unterschied wie zwischen der Musik Wagners, und der Beethovens : dort deskriptive, beschreibende, nachschaffende Musik, hier produktive, zeugende, neugeschaffene, geniale Musik. Dort eine Beschreibung des Seienden, hier ein Gegenpol, eine Gegenschöpfung zu dem Seienden. (Wir verweisen auf unsere eingehende Behandlung dieses Falles im Anfang des Kapitels : Landschaft und Gestalten.) Da wir an dieser Stelle nicht auf die gigantischen Ausmasse des g.schen P. als Held im Vergleich zu dem beinahe sentimentalen, menschlichen Hirten Carrillos eingehen können, begnügen wir uns mit dem ebenso gewaltigen Unterschied, der zwischen den Schlussempfindungen beider Gedichte besteht. Carrillos Gedicht klingt schluchzend aus mit den Worten Galatheas : *Amarga (la fuente) siempre por el llanto mio*, während G. mit der lateinischen Grösse Ovids sein Werk aus einem traurigen Dolce langsam und wuchtig zu einem wunderbaren Maestoso anschwellen und in Verklärung schliessen lässt :

> Corriendo plata al fin sus blancos huesos,
> lamiendo flores y argentando arenas,

Digitized by Google

a Doris llega que, con llanto pio,
yerno lo saludó, lo aclamó rio.

Den grundsätzlichen Unterschied der Gedichte aber mag je ein Plan ihres Aufbaus dartun :

ACIS Y GALATHEA VON CARRILLO

Widmung : an den Conde de Niebla	Strophen	1— 5
A. Einleitung : Acis und Galathea	»	6—13
8 *Strophen*		
(Worte des Dichters) Der Ätna (6—7)		»
(Worte Galatheas) Liebessehnen (8—11)		»
(Worte des Dichters) Erinnerung (12)		»
(Worte Galatheas) Liebeserfüllung (13)		»
B. Hauptteil : Polyphem	Strophen	14—30
17 *Strophen*		
(Worte Galatheas) Einleitung (14, 15)		»
(Worte Galatheas) P. s Lied (16—30)		»
C. Schluss : Drama und Leid	Strophen	31—35
5 *Strophen* (Worte Galatheas)		»

EL POLIFEMO VON GÓNGORA

Widmung : an den Conde de Niebla	Strophen	1— 3
A. Einleitung : Ort und Personen	»	4 —20
17 *Strophen* Die sizilianische Küste (4, 5)		»
Polyphem (6—12)		»
Galathea (13—20)		»
B. Erstes Hauptstück : Acis und Galathea	»	21—42
22 *Strophen* Einleitung (21, 22)		»
Galathea am Quell (23—31)		»
Liebessehnen (32—37)		»
Liebeserfüllung (38—42)		»
C. Zweites Hauptstück : Polyphem	»	43—58
16 *Strophen* Einleitung (43—45)		»
P. s Lied (46—58)		»
D. Schluss : Drama und Erlösung	»	59—63
5 *Strophen*		

Digitized by Google

Wir glauben durch die wenigen Beispiele dieser Vorbemerkungen unsern Dichter gegen den Vorwurf, er sei ein Plagiator, hinreichend verteidigt zu haben.

Was nun das Fehlen des *Asunto*, der Fabel, anlangt, so können wir uns auf diesem Gebiet der Meinung moderner Kritiker anschliessen, die teils dahin geht, dass man von einem aesthetischen Genie wie G. keinen *asunto* zu erwarten braucht, da es sich bei seiner Dichtung nicht um Romane oder Dramen handelt, teils dahin, dass der *asunto* in schönerer Entfaltung vorhanden ist, als die seitherige Kritik zu erkennen imstande war.

« In erster Linie sehen wir die frischen Blüten der Sprache emporspriessen. Erst hinter ihnen pflegt ein Thema zu erscheinen. » So meint B. Jarnés (1). Gerardo Diego äussert sich in folgender Weise : « Das Thema pflegt geringfügig, einseitig kleinlich und nichtig zu sein. Der Dichter erreicht die Schönheit der Form mit jedwedem Inhalt. Je unbedeutender er ist und je weniger er die reine dichterische Beschaulichkeit mit seinen egoistischen Anforderungen trübt, desto besser ist es. Das grösste Wirkungsvermögen wird bei weniger tiefen Themen, in toten Landschaften und durch das Phantasiespiel der Gelegenheitsdichtung erreicht. » (2) Dámaso Alonso dagegen zählt auf p. 30 seines Prol. Cent. nicht weniger als 25 *Asuntos* aus den Ss. auf, indem er die Gesamtmasse der Gedichte in Unterhaltungen, Lieder und Chöre einerseits und Beschreibungen andrerseits teilt.

(1) Jarnés : En primer término, nos alarga sus frescos tallos el idioma. Detrás, suele ir y venir un tema.

(2) Diego, 1 : Este (el asunto) suele ser nimio, parcial, desmenuzado, frívolo. El poeta logra la belleza de la forma con cualquier contenido. Mejor si es insignificante y no turba la pura contemplación poética con sus exigencias egoístas... la máxima virtualidad se alcanza en los temas menos hondos, en las naturalezas muertas y en los juegos imaginativos de la poesía de circunstancias. (p. 58/59)

Digitized by Google

HAUPTTEIL

1) SPRACHE.

I. Das Wort.

Wenn irgendwo am Anfang das Wort war, so war es am Anfang der Dichtung. Das Wort ist das Material des Dichters, wie die Farbe des Malers, der Stein des Bildhauers und der Ton des Musikers Material sind. Weder der Ton, noch der Stein, noch die Farbe sind so verwittert, so abgenutzt wie das Wort. Steht dem Maler, dem Bildhauer, dem Musiker ein Material zur Verfügung, das sie unmitelbar bearbeiten können, so bedarf das Element, dessen sich der Dichter bedient, einer gewissenhaften Läuterung, es muss von Schlacken befreit werden. Es ist deshalb schwerer, ein Kunstwerk aus Worten als eines aus Farben, Tönen oder Stein zu schaffen.

Es ist wohl selten einem Künstler gelungen, sich so sehr von der abgegriffenen Sprache des Alltags zu entfernen wie G. Allerdings war in der Sprachzone, in die er auf der Flucht vor der Ausdrucksweise der Gasse vorgedrungen ist, eine allzugrosse Variation des Wortschatzes nicht mehr möglich. Sind auch häufig Wörter besonderer Wissensgebiete (Seefischerei, Zoologie, Botanik) eingestreut, so wird der Leser doch den g.schen Wortschatz bald kennen und beherrschen. Es ist schon aus den ergötzlichen G.-Kritiken der vergangenen Jahrhunderte bekannt, dass der Cordobaner Latinismen und Neologismen in geschmackloser (!) Art in seine Sprache eingeführt hat. Man bedauerte, dass der Spanier ein so miserables Spanisch geschrieben hat, denn man merkte nicht, dass es garnicht Spanisch ist. G. wollte nicht Spanisch schreiben, G. wollte Gongorinisch schreiben, und Gongorinisch ist eine

Digitized by Google

Sprache, die nirgends gesprochen wird, eine stilisierte und sterilisierte, eine tote Sprache.

Dass diese Sprache eines Einzelnen ein Konglomerat aus Teilen anderer Sprachen ist, ist der einzige Umstand, der es uns ermöglicht, sie überhaupt zu verstehen. (1)

Ein sprachliches Programm des Gongorinischen ist das viersprachige Sonett aus dem Jahr 1600 :

Las tablas del baxel despedaçadas,
Signum naufragii pium et crudele,
Nel tempio con le rotte vele
Ficaraon nas paredes penduradas.

Del tiempo las injurias perdonadas,
Et Orionis vi nimbosae stellae,
Racoglio le smarrite pecorele
Nas ribeiras do Betis espalhadas.

Volueré a ser pastor, pués marinero
Quel Dio non vuol, che col suo strale sprona
Do Austro os assopros e do Oceam as agoas.

Haciendo al triste son, aunque grossero,
Di questa canna, gia selvaggia donna,
Saudade ás feras, e aos penedos magoas.

Man würde irren, wollte man in diesem Sonett nichts weiter sehen als eine Spielerei. Der aesthetische Reiz dieser Verse ist einzigartig. Man kann ein solches Gedicht nicht stillos nennen, denn erstens erlaubt die Verwandtschaft der angewandten Sprachen eine Vereinigung, und zweitens ist strenge Form gewahrt, indem jede Zeile eine sprachliche Einheit bildet. Was der Dichter wollte, ist — ganz nach dem Programm unsrer

(1) Diego 2 : La especie de lengua muerta, pero con intención estética, esto es, viva, que era el español de G.

Diego 1 : Era casi un latín con palabras españolas, pero con intención estética, esto es viva (p. 58).

Torre 2 : no está escrita (la belleza) en castellano secentista, ni en latín, ni en griego... está elaborada con una lengua propia, extraordinaria, disímil de todas las conocidas. Una lengua que G. — genialmente — inventó.

Digitized by Google

Moderne — *l'expression de l'inexprimable.* Er kann durch spanische Worte nicht wiedergeben, was in Klang und Wesen der lateinischen Zeile : *Signum naufragii pium et crudele'* liegt. Er kann im Italienischen nichts finden, was das Krachen eines zerschellenden Schiffrumpfes so malt wie die spanischen harten *as*-Laute der ersten Zeile. In keiner romanischen Sprache äussert sich so sehr die Weichheit der Ruhe wie im Portugiesischen; deshalb findet die Beschreibung des letzten Ruheortes des Schiffes ihren Ausdruck in dieser Sprache, durch deren einwiegende Laute noch die Tragik und traurige Erinnerung des Leides klingt : "*Ficaraon nas paredes penduradas !* Diese Strophe sagt viel mehr, als wenn sie in einer einheitlichen Sprache geschrieben wäre. Zuerst spricht kastilische Härte in der Katastrophe, lateinisches Heroentum trägt das Schicksal mit Würde, und während italienische Gläubigkeit die Trümmer dem Tempel opfert, betrachtet sie portugiesische Melancholie. G. erreicht in diesem Sonett vollkommen sein Ziel, wenn nicht mehr. Man könnte die Betrachtung für das ganze Gedicht fortsetzen. Welche andere romanische Sprache wäre z. B. fähig, das entschiedene, entschlusskräftige : '*Volueré a ser pastor*' zu sprechen ? Welches andere Volk des Südens verfügt über ein Wort, über einen Begriff, über ein Gefühl wie '*Saudade*' ?

G. s Sprache ist expressionistisch. Sie ist in dieser Eigenschaft eine selbständige musikalische Schöpfung, so wie der Kosmos G. s eine persönliche Schöpfung ist... « *hay que saber Góngora* » sagt Alfonso Reyes (p. 245 der Cuestiones Gongorinas), und das beste Charakteristikum, das der Sprache des Andalusiers zuerkannt werden konnte, ist die Feststellung Miomandres, man brauche G.s Verse wie die Mallarmés nicht einmal zu verstehen, um sie zu geniessen. (1)

Diese Sprache hat etwas, dem man kein besseres Kennzeichen geben kann, als die Worte : sie schreitet. Die Tendenz zum

(1) Miomandre 1, p. 141 : C'est une joie de déclamer leurs vers, même sans aucun souci de les comprendre.

Digitized by Google

Pathetischen gibt sich kund in der Seltenheit oder Bedeutungslosigkeit des Verbums. Die Vorherrschaft des Substantivs fällt schon bei unvoreingenommener Lektüre auf. Eine Zählung hat sie genau erwiesen :

Gedicht	Verszahl	Subst.	Adj.	Verb. inf.	Zus.	Verb. fin.
P.	504	941	359	122	1422	330
S. I.	1135	1685	691	324	2700	523
S. II.	979	1428	570	318	2316	402

Die Tabelle zeigt, wie klein die zahlenmässige Bedeutung des beschleunigenden, drängenden, den Fortgang heischenden Elementes Verbum finitum gegenüber dem Konstanten, Fertigen Abgeschlossenen, Stillstehenden des Substantivs, Adjektivs und Verbum infinitum ist. Es ist dabei noch zu bedenken, dass in den für das Verbum finitum gefundenen Zahlen sämtliche Hilfszeitverben enthalten sind; z.B. solche, die einen Durativ mit einem Part. Praes. oder mit einem Nomen agentis wie *violador*, *productor*, *minador*, *imitador* u.a. oder zusammengesetzte Zeiten mit einem Part. Perf. bilden. Auch diese Formen, die — wenn man wenig schätzt — ein Siebtel der für das Verb. fin. gefundenen Zahlen für sich in Anspruch nehmen, zählen eigentlich nicht zu dem aktiven, belebenden Element des Praedikats. Schliesslich ist nicht unbedeutend, dass eine grosse Zahl der Verbalformen in Nebensätzen vorkommen, also dem erläuternden, kommentierenden, beschreibenden Teil des Werks, weniger dagegen der Handlung zufallen.

Als Beispiel P. X :

Cercado *es*, cuanto más capaz más lleno,
de la fruta, el zurrón, casi abortada,
que el tardo Otoño *deja* al blando seno
de la piadosa yerba encomendada :
la serva, a quien le *da* rugas el heno;
la pera, de quien *fué* cuna dorada
la rubia paja, y -pálida tutora-
la *niega* avara y pródiga la *dora*.

Digitized by Google

(Praed. des Haupsatzes *es* in der ersten Zeile, übrige Verbalformen in Nebensätzen).

Unwillkürlich verwandelt sich das transitive Verbum — natürlich nicht immer — in ein Substantiv mit Praeposition, wie in

S. I. 214 : ... *paréntesis frondosos*
al periodo son de su corriente
und in S. I. 222 : las estrellas *nocturnas luminarias*
eran *de* sus almenas
und in S. I. 227 : ... *a* ruinas y *a* estragos,
sabe el tiempo hacer *verdes halagos*
oder in S. II. 458 : *espada* es...
contra mis redes..., *contra* mi vida
und in S. II. 570 : Las que el cielo *mercedes*
hizo *a* mi forma
oder in P. IV : ... una alta roca
mordaza es *a* una gruta de su boca
und in P. XVII : ... el marino
amante nadador, ser bien quisiera,
— ya que no *aspid a* su pie divino —
dorado *pomo a* su veloz carrera.

Dasselbe kann mit Adjektiven geschehen, wie in

S. II. 465 : *Sorda a* mis voces pués, *ciega a* mi llanto

oder mit Partizipien, wie in

S. II. 281 : el más timido ... más *ignorante*
del plomo fulminante.

Weitere Beispiele aufzählen, hiesse den halben P. und die halben Ss. abschreiben.

Unter den Verbis infinitis nimmt das Part. Perf. die bevorzugte Stellung ein, also diejenige Verbalform, die sich von der Aktivität des Verbums am meisten entfernt hat und dem Substantiv am nächsten steht. Die Part. Perf. werden besonders häufig durch ihre Stellung am Versende hervorgehoben. Als Beispiel betrachte man die Widmung der Ss. an Bejar : *impedido*, *armados*, *repetido*, *levantado*, *atravesado*, *debido*, *esclarecido*,

Digitized by Google

usw. Die Widmung enthält 6 Part. Praes., dagegen 17 Part. Perf. Dieses Verhältnis (etwa 1 zu 3) kann mit einiger Sicherheit für die drei grossen Gedichte verallgemeinert werden.

Man kann sagen, dass die Widmung der Ss. das sprachliche Programm des Ggm. enthält. Fast alle gongorinischen Sprachphänomene lassen sich an ihr ablesen. Wir werden häufig auf sie zu sprechen kommen. An dieser Stelle sei bemerkt, dass die Widmung kein einziges intransitives, also vollkommen selbständiges Verb enthält. Die Zahl der Infinita überwiegt sogar. Der 28 Zeilen lange Satz enthält 12 Finita und 19 Infinita. Eine prozentuale Berechnung der Zahlen unsrer Tabelle hat bewiesen, dass mit fortschreitendem Ggm. die Bedeutung des Verb. fin. immer mehr sinkt. Während im P. das Verb. fin. noch 19% aller gezählten Wörter für sich beansprucht, sind es in der S. I. nur noch 16% und in der S. II. nicht einmal ganz 15% (1). Es ist anzunehmen, dass die III. und IV. Ss., wenn sie geschrieben worden wären, eine Minimalverwendung des Verbums erreicht hätten. Man könnte die Ss. auch lesen — mindestens unter kaum grösseren Schwierigkeiten, — wenn sämtliche Hauptsatzpraedikate fehlten. Streicht man aus der Widmung an Bejar die drei Praedikate des langen Satzes: *arrima*, *templa*, *deja*, so ist er kaum schwieriger als mit ihnen. Wirft man ebendort noch einen Blick auf die Praedikate der Nebensätze, so zeigt sich, wie sehr auch ihre Bedeutung schwindet. Grösstenteils sind es Formen von der Kürze spanischer Konjunktionen oder Praepositionen: *teme*, *dan*, *hará*, *da*, *ha*.

Für das sehr gewichtige Subst. und Part. Perf. ist das praedikative Element des Verb. fin. und des Part. Praes. in der gongorinischen Sprache nicht stark genug. Sie erzeugen zusammen ein anhaltendes Andante Maestoso, welches zu selten von andern Tempoarten abgelöst wird.

(1) Eine Prüfung der Lyrik Lopes und der Prosa Valeras hat ergeben, dass im Spanischen das verb. fin. mit 25 bis 27% vertreten ist.

Digitized by Google

Ebenso wie G. das Verb an sich vernachlässigt, kümmert ihn gar wenig das Tempus. Der Wechsel von Gegenwart und Vergangenheit in koordinierten Handlungen ist nichts Überraschendes in der Sprache des Expressionisten. Im P. wird das Tempus noch mit Bewusstheit gehandhabt ; das plötzliche Auftreten des Praes. trägt zur Belebung der Handlung bei. Die ganze Aciserzählung ist im Praes. geschrieben. Das zweite Hauptstück beginnt mit Imperf. und Perf. simple, wodurch es sofort schon äusserlich als neuer Abschnitt kenntlich gemacht ist. Das epische Element des P. erheischt solche Aufmerksamkeit. Der Anfang der S. I. dagegen zeigt schon, wie weit sich G. s Sprache von der hergebrachten in dem von der kulteranen Idee tiefer durchdrungenen Werk entfernt hat :

Era del año la estación florida
...
cuando el ...
.....dulces querellas
da al mar...

So geht es nun fort :

S. I. 29 : *Besa* la arena, y
aquella parte poca
... *dió* a la roca

und S. II. 33 : Los escollos el Sol *rayaba*, cuando,
dos pobres *se aparecen* pescadores

oder S. II. 328 : Seis chopos...
tirsos *eran* ...
y ...
coronan ...

und S. II. 349 : ... el agua ...
... *era* tiorba.
y las ... aves
muchas *eran*, y
cantan .....

Selbst der P. ist nicht ganz frei von dieser Grosszügigkeit :

P. LXII : Con violencia *desgajó* ...
la mayor punta...

Digitized by Google

que al joven, sobre quien la *precipita*,
urna *es*...
.....la ninfa *solicita*
las deidades....., que Acis *invoca* :
concurren..., y ...
la sangre ..... cristal *fué* puro.

Was im Praes. stehen sollte; steht im Perf. oder, was im Perf. stehen sollte, steht, hier sogar aus reimtechnischen Rücksichten (*invoca* : *poca*), im Praes.

G. ist berauscht von dem Substantiv. Die Tabelle beweist es. Man kann sagen, dass durchschnittlich auf zwei Verse drei Substantiva fallen. Besonders gross ist der Prozentsatz der Hauptwörter in der Widmung der Ss. Ihre 37 Zeilen enthalten 64 Substantiva und drei substantivierte Adjektiva. Es gibt ganze Verse, die fast nur aus Substantiven bestehen. Z. B.

Ss. Dedic : — muros de abeto, almenas de diamante —
ibid : — émulos vividores de las peñas
ibid : lo augusto del dosel; o de la fuente
ibid. cuando la fama no su trompa al viento
oder S. II. 473 : Zodiaco después fué cristalino
a glorioso pino,
émulo vago del ardiente coche
del Sol, este elemento,
que ... habia ... sido...
dosel al dia y tálamo a la noche.
und S. II. 311 : — redil las ondas y pastor el viento
oder P. XLVII : Deja las ondas, deja el rubio coro
de las hijas de Tetis, y el mar vea,
cuando niega la luz un carro de oro,
que en dos la restituye Galatea.

Das Adjektiv ist, wie die Tabelle zeigt, quantitativ nicht so wichtig, wie man bei der ersten Lektüre gongorinischer Gedichte glaubt. Das Substantiv bleibt das ungleich bedeutendere Element. Dass man aber bei der Lektüre zu der eben erwähnten Annahme gelangt, hat eine andere Ursache : die Qualität des Adjektivs. Obwohl man fühlt, dass das g.sche Vokabular nicht einmal allzu reich an Adjektiven ist, fesseln

Digitized by Google

die alten immer wieder in ihrer neuen, stets variierten Stellung. Im Adjektiv versteckt sich oft die Antithese, das Adjektiv enthält, wie wir später sehen werden, die reizvollsten Assoziationen. G. steht keineswegs auf dem Standpunkt, jedes Substantiv müsse ein Epitheton haben, um durch es gehoben zu werden. Sein Substantiv ist allein stark genug. Aber auch das Adjektiv steigt oft zur Selbständigkeit empor. Mehrere Adjektiva variieren beispielsweise das Motiv, welches durch ein Substantiv gegeben wird.

Ss. Dedic.: Pasos de un peregrino son *errante*
cuantos me dictó versos DULCE musa
en soledad *confusa*
perdidos unos, otros INSPIRADOS.

pasos löst *errante* aus, ebenso *confusa* und *perdidos*, *versos* dagegen *dulce* und *inspirados*. Man beachte, dass die letzte Zeile vollständig aus Wörtern adjektivischer Form besteht.

Oft strotzen zwei, drei Verse von Adjektiven, wie S. I. 9 :

S. I. 9 : — naufrago y desdeñado, sobre ausente —
lagrimosas de amor dulces querellas
da al mar; que condolido,
fué a las ondas, fué al viento
el misero gemido,
segundo de Arión dulce instrumento.

oder S. II. 882 : .....dulcemente apremiado
de rustica, vaquera,
blanca, hermosa mano ...

oder S. II. 626 : ¡ Oh, cuanta al peregrino el amebeo
alterno canto fué lisonja!

Eine Symphonie von Adjektiven bringt die dritte Strophe der Widmung des P. an den Conde de Niebla :

Treguas al ejercicio sean robusto,
ocio atento, silencio dulce, en cuanto
debajo escuchas de dosel augusto
del músico jayán el fiero canto.

Digitized by Google

Sämtliche Adjektiva dieser Strophe sind betont. Es ist eine erste Stimme von Adjektiven, die von einer zweiten Stimme von Substantiven in ihrem musikalischen Anschwellen bis zu *augusto* und in ihrem Fallen bis zu *canto* begleitet wird. Parallel zu *robusto-atento-dulce* steigt sie an : *Treguas-ocio-silencio*, das erste leise und allein, das zweite stärker, mit *atento* zu einer Contradictio in adjecto vereinigt, das dritte mit *dulce* die Steigerung vollendend.

Über die Accussativi Graeci oder cum infinitivo oder die Ablativi absoluti und dergl., die man gemeinhin als sprachliche Kennzeichen des Ggm. nennt, wollen wir an dieser Stelle — eben weil sie so bekannt sind — nicht sprechen. Wenn wir uns mit einer gelegentlichen, vorübergehenden Erwähnung dieser Elemente begnügen, soll damit nicht gesagt sein, dass wir ihre Bedeutung für gering halten. Sie gehören zu dem kostbarsten Besitz der g.schen Kunstsprache.

II. Der Satz.

a) Verbindung

Mehr als durch das Wort allein strebt G. seine Sprache von der althergebrachten Form zu unterscheiden durch die Art, wie er Wort an Wort fügt, durch die zur Bindung verwendeten Mittel und die Stellung des Wortes im Satz.

Das Spanische ist überaus lebendig. Es liebt beispielsweise, das Praedikat ganz an den Anfang des Satzes zu stellen. G. dagegen vermeidet dies geflissentlich. Er hat beinahe eine germanische Wortstellung : Nomen am Anfang, Praedikat am Ende.

Das Bindemittel, das den g.schen Satz zusammenhält, ist im Wesentlichen nicht die Grammatik, sondern die Gedankenverbindung, die Assoziation. Die Vernachlässigung des Verbums ist schon ein Schritt zur Ausschaltung der Syntax,

Digitized by Google

eine Tendenz, die in unsrer modernen Dichtung bewusst weiterschreitet. Die Assoziation vermag den Mangel des Verbums auszumerzen. Die Assoziation ermöglicht dem Dichter, bis zu gewissem Grad auf die Logik Verzicht zu leisten. Die Assoziation erleichtert dem Dichter das Sprechen, indem sie die Bedeutung der Grammatik herabsetzt, sie erschwert dagegen dem Leser das « Hören », weil er das Vernachlässigte oder Ausgelassene zu ergänzen, selbst hinzuzudichten hat.

Unlogisch aber assoziationenreich ist z. B. der Schluss der Widmung der Ss.:

...Euterpe...
su canoro dará dulce instrumento,
cuando la fama no su trompa al viento.

Euterpe kann nicht ihre Flöte und Fama nicht ihre Posaune dem Wind geben. Der Sinn hängt an den Assoziationen der Wörter ***instrumento*** (bezw. *canoro-dulce*), ***trompa*** und ***dará***. Wir sollen uns nicht nur vorstellen, was der Buchstabe sagt, wir sollen den Gedankenkomplex umfassen.

Hat G. vom Lateinischen den Ablativus absolutus

z. B. S. I. 52 : Vencida al fin la cumbre
declina al...
.....esplendor

und den Accussativus cum infinitivo

z. B. P. V. : caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves...

übernommen, so schenkt ihm das Spanische seine Ellipsen. Von ganzen Sätzen bleiben nur zwei, drei Wörter, in denen die Assoziationen zur Bildung des Gedankens enthalten sind. So heisst es beispielsweise am Ende der Strophe XXX im P : ***el desdén hasta alli de Galatea***, während der Gedanke in logischer Ausdruckweise etwa lauten müsste : ***el desdén que***

Digitized by Google

mostraba hasta alli Galatea oder *el desdén de Galatea, que mostraba hasta alli.* Der Satz « *que mostraba* » ist ausgefallen, der Rest « *hasta illi* » wird zum Adjektiv, etwa in der Art, in der man im deutschen Dialekt sagt : ich mache die Tür zu ; es ist eine « zu-ene » Tür. Wir dürfen also nicht übersetzen : die Verachtung bis hierher Galatheas, sondern *die bisherige Verachtung* Galatheas.

Die im vorigen Kapitel zitierte halbe Strophe aus der Widmung des P. mag als typisches Beispiel g.schen Assoziationenreichtums interpretiert werden :

Treguas ist Erholung, erinnert an Waffenstillstand, an den Augenblick, wo man ermüdet und aufatmend die Rüstung ablegt. *Ejercicio* ist der Kriegsdienst, man denkt an Schwerter, Feuer, Strahlen, Feind, Zorn, Drohung — Begriffe, die z. B. Carrillo an die entsprechende Stelle seiner Widmung setzt. *Ocio* liegt einige Töne höher als *treguas*, erinnert an Zufriedenheit, Freude, Gelassenheit, Vergessen. *Silencio* liegt abermals höher als *ocio*, ist Schweigen im *ocio*, Feierstunde im Urlaub, *silencio dulce* — Höhepunkt der Freuden, die eine Unterbrechung dauernder Waffentaten bieten kann. Nun aber überstürzen sich die Assoziationen, da steht hinter einem vorbereitenden *en cuanto* das drängende *debajo*, das neben seinem Inhalt (unten, niedrig) auch die Frage nach dem Versende in sich trägt ; das folgende Wort bringt die Lösung nicht, ist also in bezug auf *debajo* ein retardierendes Element, während es an und für sich wiederum Assoziationen weckt : *escuchas* erklärt das *atento* der vorigen Zeile, gibt ein Bild von der Haltung des Grafen, enthält aber selbst eine Frage, die dem Leser erst später beantwortet werden soll, da nun, wie in einem Durcheinandergreifen zweier Melodien oder wie in der Überschneidung zweier Linien in einer Zeichnung, zunächst die Antwort auf *debajo* folgt, die mit *de dosel* das Bild abrundet. *Dosel* zeigt den Audienzsaal, es kann dem Leser ein ganzes Hofleben vor Augen führen ; *augusto* ist die hero-

Digitized by Google

ische Gestalt des Grafen oder der mächtige Thronhimmel. Der Anfang der nächsten Zeile bringt uns jedoch nicht sogleich die Lösung der Frage, die wir bei *escuchas* gestellt haben. Während *del músico jayán* sie noch brennender macht, unser Verlangen, endlich zum Aufschluss über das Rätsel zu kommen, noch anstachelt, verhindert es doch, dass nun, nach einer langsam ansteigenden Periode von drei Zeilen, das Ganze ohne Rückhalt übereinander poltert. Darum zollen wir erst noch das stark betonte *músico* auskosten, zu dem der *jayán* als Riese, Halbwilder, Tölpel im Gegensatz steht. In *fiero* setzen sich die Assoziationen des *jayán* fort, während in reziproker Stellung *canto* die des *músico* wiederaufgreift. *Fiero* paart sich mit seinem Nomen « *canto* » auf ebenso ungewöhnliche Weise wie *atento* mit *ocio*. *Fiero* ist versphonetisch schwächer betont als *músico*, bedeutet jedoch dadurch, dass es zum Fallen des Verses beiträgt, eine Steigerung, eine Förderung für seine Zeile. Wir nehmen es fast gleichzeitig mit dem Wort wahr, welches nicht allein die lang erwartete Antwort auf *escuchas*, sondern das Ende eines Gedankens bringt, mit *canto*. Zu *silencio dulce* bildet *fiero canto* einen scharfen Gegensatz.

Dies sind die Assoziationen, die sich an eine halbe Strophe knüpfen und sie verbinden.

b) Schachtelung

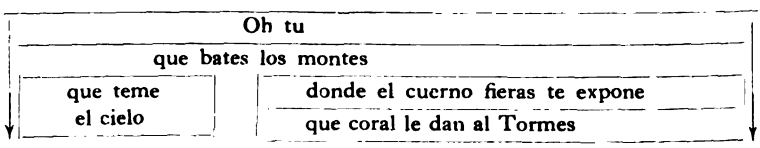
Die « dauernde, fortzeugende Potenz der Worte » (1) reisst den Dichter mit fort, er folgt seiner Eingebung und setzt Gedanke in Gedanke, Nebensatz in Nebensatz, um schliesslich zu der ersten Assoziation zurückzukehren. So entstehen die endlosen Schachtelsätze, eine *Crux Gongorae*, unter der die Kritiker schwitzen.

Die Widmung an den Duque de Bejar umfasst drei Sätze, von

(1) Alonso 2, p. 183 ... la constante potencia prolificativa de las palabras...

Digitized by Google

denen der erste vier, der letzte fünf und der mittlere achtundzwanzig Verse zählt. Dieser mittlere Satz, der eigentlich nur *Oh... templa... tu fatiga* zu heissen brauchte, ist eines der bedeutendsten Beispiele der barocken Kunst G.s. In den eigentlichen Satz sind — durch Gedankenstriche von ihm zu trennen — nicht weniger als fünf Appositionen oder Attribute eingeschoben, die teilweise selbst Sätze sind. Die ersten acht Verse des Satzes lassen sich zuzammenfassen und schachteln sich, wenn man nur Subjekt, Prædikat und Objekt berücksichtigt, folgendermassen :

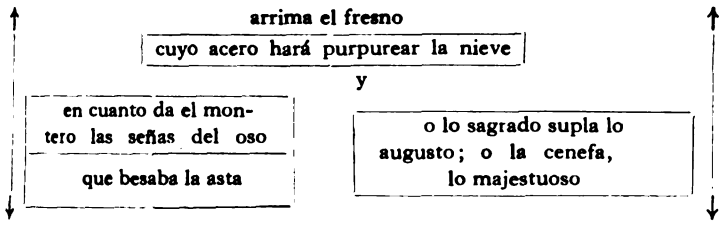


Wie das Bild zeigt, genügt es dem Dichter nicht, einen Relativsatz dem andern zu subordinieren, er koordiniert auch, um einen Zweig absterben zu lassen.

Die Konstruktion wird komplizierter, wenn wir die Appositionen und übrigen Satzteile hinzufügen : das « *tu* » des Hauptsatzes erhält das Attribut : *de venablos impedido*, die « *montes* » des ersten Relativsatzes erhalten die Apposition : *almenas de diamante*, zu den « *venablos* » tritt die Erklärung : *muros de abeto*, dann wieder zu den « *montes* » ein : *de nieve armados* und die Apposition : *gigantes de cristal*. Das « *cuerno* » des vierten Relativsatzes erhält die nähere Erklärung : *del eco repetido*; die « *fieras* » werden durch einen Partizipialsatz kommentiert : *muertos pidiendo terminos disformes al teñido suelo*. Selbst das « *coral* » des letzten Relativsatzes darf nicht ohne das Attribut: *espumoso* bleiben.

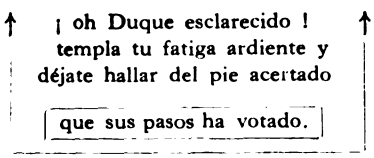
Fassen wir die nächsten dreizehn Verse zusammen und bringen sie unter einen Hauptsatz, so setzt sich das Bild der Schachtelung nach unten in folgender Weise fort :

Digitized by Google



Der « *acero* » des Relativsatzes erhält das Attribut : *sangre sudando*; zu dem Verb gesellt sich die adverbiale Bestimmung : *en tiempo breve*; der « *montero* » des zweiten Nebensatzes ist *solicito* und das Prædikat « *dá* » regiert zwei Dativobjekte : *al duro robre* und al *pino levantado*, zu welchen sich eine Apposition : *émulos vividores de las peñas* gesellt. Die « *señas* » des Bären sind *formidables*; zu « *oso* » tritt *aun atravesado*; zu « *asta* » gehört *de tu luciente jabalina*. « *Lo sagrado* » im achten Nebensatz hat ein Objekt : *de la encina*, « *lo augusto* » ebenfalls in : *del dosel*; ebenso « *cenefa* » in : *de la fuente* und « *lo majestuoso* » in : *del sitial* und *a tu deidad debido*.

Die restlichen sieben Verse führen in verhältnismässig einfacher Weise den Schluss herbei. Sie gestalten sich wie folgt :



« *templa* » ist von der adverbialen Bestimmung : *en sus ondas* begleitet, die sich auf « *fatiga ardiente* » bezieht. Zwischen « *y* » und « *déjate* » schiebt sich ein Ablativus absolutus : *entregados tus miembros al reposo sobre el de grama césped no desnudo*. « *Déjate hallar* » wird kommentiert durch : *un rato*; die « *pasos* » des letzten Relativsatzes sind *errantes*, und zu « *votado* » gehört das Dativobjekt : *a la real cadena de tu escudo*.

Der Satz lautet also in seiner Gesamheit :

Digitized by Google

¡ Oh tu, que, de venablos impedido
— muros de abeto, almenas de diamante —
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo ;
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone, que — al teñido suelo,
muertas, pidiendo términos disformes —
espumoso coral le dan al Tormes!
arrima a un fresno el fresno — cuyo acero,
sangre sudando, en tiempo hará breve
purpurear la nieve —
y, en cuanto da el solicito montero
al duro robre, al pino levantado
— émulos vividores de las peñas —
las formidables señas
del oso que aun besaba, atravesado,
la asta de tu luciente jabalina,
— o lo sagrado supla de la encina
lo augusto del dosel; o de la fuente
la alta cenefa, lo majestuoso
del sitial a tu deidad debido —
¡ oh Duque esclarecido !
templa en sus ondas tu fatiga ardiente,
y, entregados tus miembros al reposo
sobre el de grama césped no desnudo,
déjate un rato hallar del pie acertado
que sus errantes pasos ha votado
a la real cadena de tu escudo.

Derartige Sätze, wie sie in den Ss. auf Schritt und Tritt begegnen, könnten ermüden, wenn nicht G. die Appositionen und Attribute so einzuschieben verstände, dass sie die Neugier des Lesers eher steigern als lähmen. In dem vorliegenden Satz zeigen sich verschiedene Stellen, an denen die Einschiebung nach dem Relativpronomen *(Oh tu,* que, *de venablos impedido; los montes,* que, *de nieve armados; fieras...* que - *al teñido suelo...)* geschieht, wodurch eine umso festere Verbindung mit dem regierenden Satz erreicht wird, oder nach einer Kopula (y, *en cuanto da...* y, *entregados tus niembros...*) oder zwischen zwei Objekten (al duro robre, al pino levantado — *émulos vividores de las peñas* — las formidables señas).

Digitized by Google

Die Schachtelung und Länge der Sätze wird nicht wenig dadurch gefördert, dass ganze Sätze zum Satzteil werden. So haben wir fast in jedem mit adjektivischem ***cuanto*** beginnenden Nebensatz nur ein Attribut, sozusagen ein langes Adjektiv zu sehen :

z. B. S. II. 56 : usando al entrar todos
cuantos les enseñó corteses modos
en la lengua del agua ruda escuela
oder S. I. 452 : *cuantos abre* sepulcros *el mar fiero*

Dasselbe ist häufig bei Relativsätzen zu beobachten :

z. B. P. XLII : negras violas, blancos alelies,
llueven sobre el *que Amor quiere que sea*
talamo de Acis ya y de Galatea.
oder S. I. 383 : a las *que tanto mar divide* playas

Oft ist ein ganzer Satz Subjekt, wie in

S. II. 120 : Fielas de tu calma,
¡ oh mar! *quien otra vez las ha fiado*
de tu fortuna aun más que de su hado.

oder Objekt wie in

P. XXIX : si bien al dueño debe, agradecida,
su deidad culta, *venerado el sueño.*

(Die Elliptek des Satzes ist deutlich.)

oder wie in S. I. 34 :

Desnudo el joven, *cuanto va el vestido*
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas.

Nicht der Schachtelung an sich, sondern der g.schen Manier, den Leser mit Hilfe der dauernd sich fortpflanzenden Schachtelung aus dem Rahmen des Gedankengangs herauszureissen, macht Dámaso Alonso (2) den Vorwurf der Geschraubtheit. Er demonstriert diesen Fehler an den Versen

Digitized by Google

S. I. 953 :

...seguida
la novia sale de villanas ciento
a la verde florida palizada,
cual nueva fénix en flamantes plumas
matutinos del sol rayos vestida,
de cuanta surca el aire acompañada
monarquia canora;
y, vadeando nubes, las espumas
del rey corona de los otros rios :
en cuya orilla el viento hereda ahora
pequeños no vacios
de funerales barbaros trofeos
que el Egipto erigió a sus Ptolemeos.

Der Satz beginnt mit einem Bauernmädchen, das vor der Hochzeit steht, und endigt mit den ägyptischen Königsgräbern : allerdings ein weiter Weg.

Ob Alonsos Vorwurf absolut berechtigt ist, lässt sich bezweifeln; er entspringt seiner persönlichen — vielleicht auch unserer Zeit — Abneigung gegen unsystematisches Denken. Der Satz an sich ist durchaus nicht unschön; für den Barockmenschen muss er eine Glanzleistung gewesen sein und der ganze Ausdruck seiner Geistigkeit. Wenn dieser Satz uns aus dem Gang der Ss. - handlung oder - schilderung herausreist, so muss man fragen : welcher Satz der Ss. (wenn er dem zitierten an Länge einigermassen gleichkommt) tut das nicht ? Selbstverständlich kann G. nicht « unser Dichter oder gar *der* Dichter sein », denn es liegen ja drei Jahrhunderte zwischen ihm und uns. Jeder derartige g.sche Satz ist ein lyrisches Gedicht für sich, er will allein genossen sein. Man muss ihn auch allein geniessen, denn es ist unmöglich, die Ss. in einem Nachmittag zu lesen, wenn man sie nicht gerade schon auswendig kennt.

Betrachtet man den umstrittenen Satz also als selbständiges lyrisches Gedicht, welche Perspektiven eröffnen sich dann, welche unendliche Weite tut sich auf, und welches Denkmal ersteht der Schönheit des Weibes! Mag der Vogel Phönix als immer wiederkehrendes Bild der weiblichen Schönheit ein

Digitized by Google

g.scher Gemeinplatz sein, so bildet er doch die Brücke zu den gewaltigen Steinblöcken, die zu dem Zweck, Schönheit und Grösse unsterblich zu machen, im Sand der Wüsten errichtet worden und versunken sind. Der beste Beweis dafür, dass für G. der Vergleich mit dem mythischen Vogel kein hohles Geschwätz bedeutet, ist, dass er sich der Vorstellung des Tieres so ganz und gar hingibt, es durch die Wolken bis in seine Heimat und dort selbst, durch Jahrtausende in der Zeit zurück, verfolgt.

c) Gabelung

Wie schon Gracián in seiner « Agudeza » betont, liegt die besondere Stärke G.s in der Gabelung des Verses. Es gelingt ihm dadurch, uns ganz neue, ungeahnte Nüancen eines Wortes zu offenbaren. Er kennt seine Stärke und macht ausgiebig davon Gebrauch. Schon der erste kleine Satz in der Widmung der Ss. enthält eine solche Zweiteilung :

> Pasos de un peregrino son errante
> cuantos me dictó versos dulce musa :
> en soledad confusa
> perdidos unos, otros inspirados.

Erst nach einigem Nachdenken wird uns klar, dass « *perdidos* » auf « *pasos* », « *inspirados* » auf « *versos* » zu beziehen ist. Der Dichter erreicht es nicht nur, « *perdidos* » in Gegensatz zu « *inspirados* » zu setzen, sondern er betont auch seinen Vergleich zwischen « *pasos* » und « *versos* ». Gleich darauf setzt er einander gegenüber :

muros de abeto	almenas de diamante
(Speere)	(Berge)

Weiter unten treten *robre* und *pino* in Gegensatz : *al duro robre, al pino levantado.* Die Adjektiva, die rein äusserliche Kennzeichen der Bäume enthalten (knorrig und schlank), werden durchsichtig und lassen im Zusammenhang des Satzes innere

Digitized by Google

Qualitäten erkennen : trotzig und nach Licht strebend. Die vier Zeilen

> -o lo sagrado supla de la encina
> lo augusto del dosel; o de la fuente
> la alta cenefa, lo majestuoso
> del sitial a tu deidad debido-

sind ein Konzert aus Kontrasten : Natur-Kultur; Gewachsenes-Gebautes ; Göttliches-Fürstliches ; Erhabenes-Erhobenes ; Heiliges-Geheiligtes ; Hohes-Majestätisches ; Eiche-Thronhimmel; Waldquelle-Thronsessel. Die Widmung an den Duque de Bejar klingt aus, wie sie begonnen : mit der Kontrastierung zweier Bilder :

> .....Euterpe.....
> su canoro dará dulce instrumento,
> cuando la fama no su trompa al viento.

Alfonso Reyes ist u. W. der Erste seit Gracián, der auf dieses charakteristischeste Merkmal g.scher Technik aufmerksam gemacht hat. Er spricht (2, p. 280) (1) von einer « gewissen Gedankengabelung, vermöge deren zwei parallele oder aufeinanderfolgende oder auseinandergehende Handlungen ausgedrückt werden ». Er zitiert Beispiele aus dem P. *(Al cuerno en fin la citara suceda; gimiendo tristes y volando graves; o purpura nevada o nieve roja)* und sagt, im P. sei dieser Vorgang dauernd zu beobachten. Eine genauere Untersuchung hat erwiesen, dass nicht nur der P., sondern auch die Ss. von Anfang bis zu Ende von dieser Zweiheit des Gedankens strotzen. Wir haben, um Stichproben zu machen, aus jedem der Gedichte vierundsechzig Verse herausgegriffen und untersucht (im P. Str. I. - VIII, in der S. I. Vers 498-562, in der S. II. Vers 915-979). Es war nötig zu unterscheiden zwischen : Gabelung innerhalb einer und

(1) ... cierta bifurcación mental en virtud de la cual se expresan dos acciones paralelas, sucesivas o disyuntivas.

Digitized by Google

Gabelung innerhalb mehrerer Zeilen. Es ergab sich, dass im P. dank dem gleichmässigen Strophenbau die einzeilige Gabelung vorherrscht, während die Ss. zur mehrzeiligen neigen. Die gefundenen Zahlen sind : in je 64 Versen

P. 15 einzeilige, 8 mehrzeilige Gabelungen
S. I. 14 einzeilige, 9 mehrzeilige Gabelungen
S. II. 7 einzeilige, 9 mehrzeilige Gabelungen

Die Gabelung kann dazu dienen (in demjenigen Fall, der dem Wesen des *Conceptismo* am nächsten steht) ein *Wort- oder Gedankenspiel* in den Satz zu streuen, wie in

S. I. 561 : pasos hiciera dar el menor paso
de su pie o su garganta
(Spiel mit doppelter Bedeutung von paso),
oder in S. I. 590 : ...aun cansado más que el caminante
concurria el camino
(Spiel mit caminante und camino und doppelter Bedeutung des Part. Perf. cansado.)

Am häufigsten wird durch die Gabelung eine *Parallele* gezogen.

Einzeilig, P. I. : peinar el viento, fatigar la selva
Einzeilig, P. III : del musico jayán el fiero canto (1)

(1) Weitere Beispiele :
P. V : menos luz debe, menos aire puro
» VI : que un silbo junta y un peñasco sella
» VII : ... un dia era bastón y otro cayado
» VIII : vuela sin orden, pende sin aseo.
S. I. 505 : fué templado Catón, casta Lucrecia
» 513 : ... el viento su caudal, el mar su hijo
» 542 : de chopos calle y de álamos carrera
» 546 : guerra al calor o resistencia al dia
» 547 : Coros tejiendo, voces alternando
» 560 : temer rüina o recelar fracaso
S. II. 933 : la desplumada ya, la breve esfera
» 950 : que pacen campos, que penetran senos
» 958 : Glauco en las aguas, y en las hierbas Pales
» 965 : voz que es trompeta, pluma que es muralla

Digitized by Google

Mehrzeilig, P. XII : baston le obedecia tan ligero,
y al grave peso junco tan delgado
Mehrzeilig, P. XI : el tributo, alimento.....
del mejor mundo, del candor primero (1).

Eine starke Betonung der Parallelität führt einen *Gleichgewichts*-zustand herbei, wie in folgenden Beispielen :

S. I. 504 : que cuanto en conocelle tardó Roma
fué templado Caton, casta Lucrecia —
S. I. 539 : en tercio tal negar tal compañia
S. I. 540 : y en tan noble ocasión tal hospedaje
S. I. 548 : sigue la dulce escuadra montañesa
del perezoso arroyo el paso lento,
en cuanto él hurta blando,
pedazos de cristal...
S. II. 940 : cuantos da la cansada turba pasos,
tantos en las arenas
el remo perezosamente raya
S. II. 950 : que pacen campos, que penetran senos,
de las ondas no menos

(1) Weitere Beispiele :
S. I. 510 : En suspiros con esto,
y en más anegó lágrimas el resto
de su discurso el montañés prolijo,
que el viento su caudal, el mar su hijo.
» 519 : a esconder con el número el camino,
y el cielo con el polvo
» 543 : el fresco de los céfiros rüido,
el denso de los árboles celaje,
en duda ponen cual mayor hacia
guerra al calor, o resistencia al dia
S. II. 946 : .... agregados
tan mal ofrece como construidos
bucólicos albergues, si no flacas
piscatórias barracas
» 959 : Oh cuantas cometer piraterias
..... bien que todas en vano
» 960 : un cosario intentó y otro volante
— uno y otro rapaz digo milano —

Nach Gracián ist dieses Concepto: 'un acto del entendimiento, que exprime la correspondencia, que se halla entre los objetos.' p. 6/7

Digitized by Google

aquellos perdonados
que de la tierra estos admitidos (1).

An anderen Stellen enthält die Gabelung eine *Steigerung* :

Einzeilig, P. I : que es rosas la alba y rosicler el dia
S. I. 533 : verás curioso y honrarás testigo
S. II. 975 : — injuria de la luz, horror del dia —
Mehrzeilig,
S. I. 552 .....que el movimiento
libra en la falda, en el coturno ella.

Der Leser wird sich längst darüber klar sein, dass dies Alles typische Erscheinungen des Barock sind. « Die barocke Färbung aber ist Färbung der Zeit, in ihr kann nicht rein gongorinisches Wesen liegen; sie ist nur umvermeidliche Begleiterscheinung. » (2)

Dennoch müssen wir fragen : hat man je diese barocken Ausdrucksmittel in höherer Vollendung, in eleganterer Gefälligkeit angetroffen, als in den geschliffenen Versen dieses graziösen Südländers ?

Gongorinische Technik ist weit mehr als typisch barocke Technik. Niemals aber erreicht sie grössere Vollendung als in der *Kontrastierung*.

Einzeilig, P I : Culta si, aunque bucólica Talia
Einzeilig, P. II : Y al cuerno al fin la citara suceda (3).

(1) Entspricht dem Concepto de Correspondencia und der Agudeza por semejanza bei Gracián. ,... incluyen a mas del artificio retorico, el conceptuoso, sin el qual no serian mas que tropos, o figuras sin alma de sutileza'. p. 33.

(2) Cossío 1, p. 8. El acento barroco lo es del tiempo, y en el no pueden residir esencias puramente gongorinas, sino modos accidentales inevitables.

(3) Weitere Beispiele :
P. X : la niega avara y pródiga la dora
» XI : — a lo pálido no : — a lo arrebolado
S. I. 503 : clavo no, espuela si del apetito
» 515 : con las de su edad corta historias largas
» 537 : o razón falta donde sobran años
» 553 : libra en la falda, en el coturno ella
S. II. 918 : que del inferior peligro al sumo
» 971 : Aunque ociosos, no menos fatigados .

Digitized by Google

Mehrzeilig, P. II. : Templado *pula* en la maestra mano
el generoso pajaro su pluma,
.....
tascando *haga* el freno de oro *cano*
del caballo andaluz la ociosa espuma (1).

Bis zu welcher Virtuosität diese Technik entwickelt wird, zeigt, dass sich in einem Satz oft mehrere Arten der Gabelung drängen. Manches Beispiel kann man sowohl als Kontrast als auch als Steigerung, oder sowohl als Steigerung als auch als Parallele auffassen. Ist beispielsweise die Gabelung in

P. XLV : amor la implica, si el temor la anuda

eine Parallele oder eine Steigerung oder ein Gegensatz? Vereinigen sich doch Parallele, Steigerung und Gegensatz an zahllosen Stellen so prächtig wie in diesen Versen :

(1) Weitere Beispiele :
P. IX : armó de crueldad, calzó de viento,
que redima feroz, salve ligera
» X : la pera, de quien fué cuna dorada
la rubia paja, y — pálida tutora —
la niega avara y pródiga la dora
S. I. 555 : ya que celosa basa,
dispensadora del cristal no escasa
» 558 : a lo menos.....
pudiera antigua planta
temer..... ,
pasos hiciera dar el menor paso
S. II. 935 : dejó al viento, si no restituido,
heredado en el último graznido.
» 954 : Pollos, si de las propias no vestidos,
de las maternas plumas abrigados
» 976 : ... el testigo que en prolija
desconfianza a la sicana diosa
dejó sin dulce hija
y a la estigia deidad con bella esposa.

Gracián sagt hierzu : Fué este culto poeta Cisne en los concentos, Aguila en los conceptos : en toda especie de agudeza eminente ; pero en esta de *contraproporciones*, consistió el triunfo de su grande ingenio.

Digitized by Google

P. III : boveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo,
(palidas señas cenizoso un llano,)
— cuando no del sacrilego deseo —
del rudo oficio da.

Die beiden ersten Zeilen enthalten eine Parallele : *boveda — tumba*, die beiden letzten eine Steigerung : *deseo — oficio*, das Ganze aber bringt einen Gegensatz zum Ausdruck : *boveda — fraguas — rudo oficio* gegen *tumba — huesos — sacrilego deseo*. An diesem Beispiel sei (wir hätten an anderen dasselbe demonstrieren können) auf die echt barocke Symmetrie in Gehalt und Anordnung der Wörter hingewiesen (abgesehen von der selbstverständlichen Symmetrie der Gabelung).

Vulcano
fraguas rudo
boveda oficio
tumba deseo
huesos sacrilegio
Tifeo

2) TECHNIK

I. Die Erudición Poética.

Die Zusammenfassung der beiden folgenden Kapitel unter der gemeinsamen Überschrift « Technik » ist ein Kompromiss. Während dieses erste Kapitel noch in enger Verbindung mit dem vorangegangenen steht, fühlt man die Zugehörigkeit des zweiten, von dem Kontrast handelnden, zu dem psychologischen Teil der Arbeit. Beide Abschnitte behandeln nicht mehr rein sprachliche Phänomene, aber auch noch nicht diejenigen Elemente, die uns endgültig mit der Schöpfung G.s vertraut machen.

Digitized by Google

Wir haben in den vorgehenden Kapiteln eine Basis zu schaffen gesucht, auf der sich das Folgende bewegt. Hält man sich vor Augen, dass die zu besprechenden Erscheinungen stets mit den besprochenen verwoben sind, dass also durch diese Studie die letzte Schwierigkeit weggenommen ist, da ja die wirr durcheinanderlaufenden Fäden aufgeknotet und in Reihe und Glied nebeneinandergelegt sind, so wird man eine Vorstellung von der Schwierigkeit G.s haben.

Nur eine Vorstellung ; seine wahre Dunkelheit (das Wort bedeutet in unsrem Sinne nie einen Tadel, es dient nur zur Feststellung einer dichterischen Eigenschaft) muss er selber zeigen; man muss ihn lesen. Kommentare und Studien sind bemüht zu ordnen und zu klären, wenn sie auch oft dem Gegenteil dienen.

G. ist dunkel, trübe ist er nicht, das muss festgestellt sein. Dichten heisst nicht : Wirklichkeit verwischen oder trüben, Dichten heisst : durch die Phantasie neue Wirklichkeit schaffen, Wirklichkeit der Phantasie, Wahrheit der Phantasie. Die aber besitzt G.

Seine Wirklichkeit liegt fernab von unsrer irdischen Wirklichkeit. Und für das 20. Jahrh. ist es umso schwerer, G. zu verstehen, als 300 Jahre zwischen ihnen liegen.

Worin besteht aber eigentlich G.s Dunkelheit? Jedenfalls nicht allein in seinem *Culteranismo*. Die ganze vorliegende Untersuchung ist eine Studie der g.schen Dunkelheit. Dunkel, d.h. äusserst schwer zugänglich, ist G.s Sprache, dunkel ist seine Technik, ja, dunkel ist G.s « lichtreicher » Kosmos. Was Kritiker und Gelehrte seit Jahrhunderten als die Dunkelheit in G. bezeichnet haben, dieser Begriff, der sich wie eine ewige Krankheit auf uns späte Enkel fortgeerbt hat, ist nichts als ein Euphemismus auf die g.sche Genialität. Genial ist G.s Sprache, genial werden wir seine Schöpfung, seinen Kosmos finden, genial ist aber auch seine Technik, von der wir in diesem Teil zu sprechen haben.

Digitized by Google

Kinder des Triebes zur Assoziationenbildung sind

a) Hyperbaton und Umstellung.

Die Umstellung grammatisch und logisch zusammengehöriger Wörter, die das Wesen des Hyperbaton ausmacht, kann an vielen Stellen in den Gang eines Gedankens eingreifen. Die gebräuchlichste und häufigste Art ist die Umstellung von *Nomen und Attribut* :

z. B. S. I. 10 :

Lagrimosas de amor dulces *querellas.*

Eine fast ebenso wichtige und häufige Form ist die Verstellung des *Nomens und seines Attributes :*

z. B. S. II. 9 :

Muros desmantelando pués *de arena.*

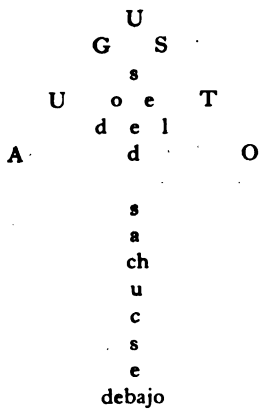
Seltener findet sich die Trennung der *Præposition von dem abhängigen Nomen* :

z. B. P. XIX :

Debajo escuchas *de dosel* Augusto.

Der Zweck der ungewöhnlichen Wortstellung wird nirgends so deutlich fühlbar wie hier. Man kann diese Zeile in ihrem Aufbau mit einer sprühenden Fontäne vergleichen. Das *debajo* ist die Stelle, wo der Wasserstrahl aus dem Rohr tritt, *escuchas* ist der Wasserschaft, mit *dosel* beginnt das Sprühen des Wassers, in *Augusto* liegt nicht allein das Bild der allesbeherrschenden Grösse, sondern es ist als Versschluss ein Gegensatz zu dem *debajo* des Anfangs.

Digitized by Google



Zuweilen ändert oder unterbricht G. auch die *Folge der Objekte*, wie sie im Spanischen üblich ist, wie in P. XXII:

Al sueño da ***sus ojos*** la armonia.

Möchten wir in diesem Zusammenhang die Umstellung von Subjekt und Prædikat, eine Art Inversion, nicht anführen, so darf die Verschiebung des *direkten Objektes vom Verbum* weg nicht ausgeschlossen werden:

S. II. 6: Y *su fin*, cristalina mariposa,
No alada, sino undosa,
En el farol de Thetis *solicita*.

Häufig fällt auch eine ungewöhnlich grosse Entfernung zwischen *Verb und Adverb* auf, wie in P. XIII:

.....y *dulce* en ella
el terno Venus de sus gracias *suma*.

Ebenso gern werden *koordinierte Satzteile* getrennt:

P. XI: Erizo es, el zurrón, *de la castaña*;
y -entre el membrillo o verde o datilado-
de la manzana hipocrita, que engaña
-a lo pálido no :- a lo arrebolado;
y de la encina, honor de la montaña
que pabellón al siglo fué dorado.

Selbst der Durativ kann auf diese Weise zerrissen

S. I. 129: No a la soberbia *está* aqui la mentira
dorándole los pies

oder das *Prædikastnomen vom Prædikat* getrennt werden;

S. II. 128: ...*ser* quiso en aquel peligro extremo
ella *el forzado* y su guadaña *el remo*.

Digitized by Google

Selbst der *Artikel* muss sich *von seinem Nomen* trennen,

S. I. 268 : .....*las* que verdes *Hamadrias*
abortaron las plantas.

Auch der zu einem Nomen gehörige Relativsatz kann von ihm entfernt werden, wie in P. XI :

de *la encina*, honor de la montaña,
que pabellón al siglo fué dorado.

(In der Ausgabe von Alfonso Reyes fehlt das Komma nach *montaña*, er bezieht also den Relativsatz auf dieses Wort.)

Wie adverbiale Bestimmung und Verb getrennt werden, so kann auch eine Verschiebung von *Adverbiale und Adjektiv* eintreten, z. B. in P. XLVII :

blanca más que las plumas...

Als letzte, keineswegs unwichtigste Erscheinungsform haben wir die Trennung des *Hilfsverbs vom Partizip* in zusammengesetzten Zeiten zu verzeichnen, z. B. in S. I. 90 :

...y *saludado*,
sin ambición, sin pompa de palabras,
de los conducidores *fué* de cabras.

Hyperbaton und Umstellung sind keineswegs so regel- und zwecklose Figuren, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Der Künstler lässt die Worte so aufeinander folgen, wie sie auf den Leser wirken sollen; denn die Worte erfüllen erst dann ihren vollen Zweck, wenn sie die gewünschten Assoziationen in der gewünschten Reihenfolge wachrufen. Nicht zuletzt dient bei G. das Hyperbaton dazu, den Leser zeitweilig irrezuführen und zu überraschen. Wenn es in der Widmung der Ss. heisst :

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce musa...,

so glaubt der Leser bis zu dem Wort *dictó*, dass *cuantos* auf

Digitized by Google

pasos zu beziehen sei, was er erst bei *versos* als Irrtum erkennt.

Es steckt viel Ironie in G.s Dichtung, selbst in seinen ernstesten Versen. Wir hatten bei der Betrachtung der Umstellung Gelegenheit, ihn heimlich über seinen Versen den Leser verlachen zu sehen, der vergeblich nach schwierigem Sinn sucht, wo sich ein einfacher Gedanke im Spiel der Worte verbirgt. Dieses absichtliche Sichverstecken versteht G. ausgezeichnet. Es erschwert die Lektüre unendlich. Oft, wenn man nach langem Grübeln den Sinn seiner Verse erfasst hat, erkennt man, dass er, der diese schwierigen Gedichte geschaffen, hinter ihnen lacht. Müssen sie, die uns so zu schaffen machen, denn nicht auch unter Schmerzen geboren sein? — Man merkt ihnen den Schweiss nicht an, und das ist ein Zeichen grosser Stärke.

Es ist nicht Aufgabe dieser Arbeit, auf das sehr ausgedehnte ironisierende Element in der g.schen Dichtung genauer einzugehen. Man kann es nicht nur an hand der technischen Mittel, sondern auch in der Psychologie des Werks verfolgen. Hier sei nur auf eine sehr auffällige Stelle hingewiesen, in der das Spiel der Schachtelung — vielleicht auch die Schachtelung dem Spiel entspringt.

P. X : Cercado es, cuanto más capaz, màs lleno,
de la fruta, el zurrón, casi abortada,
que el tardo Otoño deja al blando seno
de la piadosa hierba encomendada :
la serva, a quien le da rugas el heno;
la pera, de quien fué cuna dorada
la rubia paja, y -palida tutora -
la niega avara, y pródiga la dora.

G. lässt sich von seinen Gedanken mitreissen, er scheut sich nicht, alles, was ihm gerade bei einem Wort einfällt, in einen Satz einzuschieben. So erinnert ihn *fruta* an *Otoño*, an *hierba*, an *heno*, *pera*, *paja*, und, als seien es koordinierte Nomina in einer Aufzählung, so stehen in täuschender Anordnung hintereinander : *la serva...*, *la pera...*, *la rubia paja...*, *la niega avara...*,

Digitized by Google

während doch in Wirklicheit « *la rubia paja* » in einem Relativsatz untergeordnet, « *la* » in der letzten Zeile nicht Artikel, sondern Pronomen, « *niega* » und « *serva* » Verbalformen und « *avara* » Adverb sind.

G. strebt nach Preziosität. Man darf dies, selbst wenn man ihn liebt, nicht totschweigen.

« Das Preziösentum geht aufs Äussere. Sein Ziel ist : Überraschung der andern, Ehre des Beifalls und der Ruhm, sich anders als die Übrigen ausgedrückt zu haben » (1). Es ist also ein bewusstes Mittel, mit dem man Kunst *macht*. « Preziosität nennt man die vorsätzliche Verdunkelung, die Tendenz, im Ausdruck ein System unmittelbaren Lichts durch ein Spiel reflektierter Strahlen zu ersetzen. » (2)

Gewiss hat auch der Leser sein Teil Schuld, wenn er solche Dichtung nicht versteht. Man darf ihm aber nicht alle Schuld aufladen, wie B. Jarnés getan hat, als er sagte : « ... das Dunkel entsteht nicht durch den Begriff, sondern durch die Unwissenheit — oder den grossen Abstand des Lesers.» Denn « man wollte G. lesen, ohne seine Sprache gelernt zu haben. » (3) Auch Guillermo de Torre will nichts mehr von Dunkelheit in G. hören : « Die Dichtung G.s ist weder hell noch dunkel, lasst doch endlich diese kindlichen Professoren- und Herdenviehunterscheidungen ! Die Dichtung G.s ist in der Hauptsache poetisch. » (4) Derartige Äusserungen sind gut gemeint, auch

(1) Thibaudet 1. la préciosité est tournée vers le dehors : elle a pour objectif la surprise d'autrui, l'honneur de l'applaudissement, la gloire de n'avoir pas dit comme les autres.

(2) Thibaudet 2, p. 73 : L'obscurité de propos délibéré, la tendance à remplacer dans l'expression un système de clarté directe par un jeu de lumières réfléchies, s'appelle la préciosité.

(3) B. Jarnés : ... la sombra no nace del concepto, sino de la ignorancia — o de la lejania — del lector... querian leer a G. sin conocer su idioma.

(4) Torre 2. La poesia de G. no es clara ni es obscura — cesen, al fin, esas pueriles distinciones escolares y gregarias ! La poesia de G. es esencialmente poética.

Digitized by Google

berechtigt, sie helfen uns aber nicht. Sie helfen ebensowenig wie die kommentarlose Feststellung der Gelehrten, dass G. dunkel ist. Anders ist es, wenn der rationale Thibaudet seinen Mallarmé verteidigt, indem er sagt : « Wer in allem, was er nicht versteht, Mystifikation sieht, beweist eine grosse Geistesarmut.... » (1) Er sagt an andrer Stelle auch, wie eigentlich das aussieht, was die Welt Dunkelheit in G. nennt : « Die Dunkelheit entsteht durch die Geschwindigkeit, mit der die Bilder aufeinander folgen, deren jedes nur einen Augenblick Zeit zum Leben hat; sie fügt sich nicht dem Tempo der Sprache; die Dunkelheit tritt ein,sobald die vermittelnden Glieder der gewöhnlichen Redeweise ausgeschaltet sind.» (2) Damit ist das Wesentliche gesagt. Dámaso Alonso sagt mit andern Worten dasselbe, wird dabei aber ungerecht gegen G. : « G.s ganze Kunst besteht in einem doppelten Spiel : er meidet die Elemente der alltäglichen Wirklichkeit, um sie durch andre zu ersetzen, die andern Realitäten der Körper- und Geisteswelt entsprechen, und die nur mit Hilfe der wunderbaren Brücke dichterischer Intuition mit den ersetzten in Zusammenhang gebracht werden können ». (3) Wahrheit und Unsinn. « G. s. ganze Kunst » ist mehr als eine Spielerei. Nach dieser Definition ist der Leser das Genie und G. ein recht geschickter Sprachvirtuos. Streicht man Anfang und Ende der Alonsoschen Formel, so bleibt das Richtige, was Wilhelm Michels mit dem einzig richtigen deutschen Wort « Versteckspiel » genannt hat: «... der Trieb zum Versteckspiel.

(1) Thibaudet 2, p. 80 : Voir de la mystification partout où l'on ne comprend pas, dénote une grande pauvreté d'esprit.

(2) Thibaudet 1, ... une obscurité faite de la rapidité des images dont chacune... ne vit qu'un clin d'œil et n'est pas accordée à la lenteur oratoire; une obscurité qui s'établit dès qu'on a éliminé les intermédiaires du discours usuel.

(3) Alonso 2, p. 177 : Todo el arte de G. consiste en un doble juego : esquivar los elementos de la realidad cuotidiana, para sustituirlos por otros que corresponden, de hecho, a realidades distintas del mundo físico o del espiritual, y que solo mediante el prodigioso puente de la intuición poética pueden ser referidos a los reemplazados.

Digitized by Google

Das eigentlich Gemeinte verbirgt sich unter der Fülle. Die Form geht ihren eigenen Weg. Der Dichter will sie mit voller Absicht dem Gemeinten entrücken, darum gebraucht er stets absolute Metaphern ohne Vergleichspartikel oder überhaupt, ohne das eigentliche Objekt auch nur anzudeuten. — Ich nenne diesen Trieb nach Entrückung der Form vom Gemeinten... einen qualitativen, weil er bemüht ist, die Qualität des Gemeinten zu ändern.»

Die Feststellung des Versteckspiels als der wesentlichen Erscheinung der g.schen Technik hätte schon früher geschehen können. Wir haben sie für dieses Kapitel aufgespart, weil das Versteckspiel deutlicher als in der Schachtelung, deutlicher als in der Assoziation und dem Hyperbaton, seinen Ausdruck findet in der Anspielung und Umschreibung, von denen jetzt gehandelt werden soll.

b) Anspielung und Umschreibung.

« Charakteristika der ganzen Dichtung G.s sind die Anspielung und die Umschreibung; letztere meidet das einem Begriff der Realität entsprechende Wort, erstere bringt einen realen Begriff in Berührung mit einem bestimmten Beziehungskomplex. Beide vervollkommnen sich soweit, dass sie in der Mehrzahl der Fälle vereinigt auftreten.» (1) « Anspielung und Umschreibung (oder die anspielende Umschreibung) sind eine *dauernde* Note der g.schen Ausdrucksform.» (2)

In seinem Aufsatz über « Anspielung und Umschreibung in der Dichtung G.s » erkennt D. Alonso in der Umschreibung

(1) Alonso 2, p. 195/6. Entran la alusión y la perífrasis dentro del carácter general de la poesía de G. : la segunda esquiva la palabra correspondiente a un concepto de realidad, la primera pone en contacto una noción real con un sistema fijo de referencia. Ambas se completan hasta tal punto que, la mayor parte de las veces, aparecen asociadas.

(2) Ibid. p. 196 : ... alusión y perífrasis (o perífrasis alusiva) son una nota *constante* del lenguaje gongorino.

Digitized by Google

1) ein euphemistisches Element *(Perifrasis eufemistica)*,
2) ein Mittel zur Verstärkung des aesthetischen Eindrucks *(La perifrasis, procedimiento intensificativo)*,
3) eine Tendenz zur Anspielung *(Perifrasis alusiva)*

auf a) den Mythos,
b) Sentenzen,
c) Fabeln.

Erkennen wir in der ersten Feststellung Alonsos die *sprachliche Tendenz* des Ggm., offenbart sich die zweite als ein anderer Name für *Assoziation*, so zeigt uns die dritte die Ursache der *Schachtelung*. Wir betonten in Kapitel 1, II al nur die verschleiernde Tendenz der Assoziation, wollen deshalb an dieser Stelle noch einmal näher auf sie eingehen, um ihre intensifizierende Wirkung hervorzuheben. Als Beispiel gelte der erste Gesang des zweiten Chores in S.I. 787 :

Ven, Himeneo, donde, entre arreboles
de honesto rosicler, previene el dia
- aurora de sus ojos soberanos -
virgen tan bella, que hacer podria
torrida la Noruega con dos soles,
y blanca la Etiopia con dos manos.
Claveles del abril, rubies tempranos,
cuantos engasta el oro del cabello,
cuantas - del uno ya y del otro cuello
cadenas - la concordia engarza rosas,
de sus mejilles, siempre vergonzosas,
purpúreo son trofeo.
Ven, Himeneo, ven; ven, Himeneo.

Um G.s Kraft zu zeigen, wählten wir diesen Gesang, der an anderer Stelle als Beispiel des vollendeten Ausdrucks weiblicher Scheu dienen soll. Hier soll er darstellen, wie G. zu unterstreichen versteht. Er verschleiert und enthüllt zugleich.

Der Grundgedanke heisst : Gott der Ehe, komm zu einer schönen Jungfrau!

Digitized by Google

Allein der Umstand, dass dieser einfache Gedanke in 13 Versen zum Ausdruck kommt, zeigt, wie stark er betont wird. Das folgende Schema soll das Wesen der Anspielung und Umschreibung kennzeichnen.

Inhalt:	Umschreibung von:	Anspielung auf:
Komm, Hymenäos, dahin, wo die Wangen erglühen, die in	In die Ehe soll eingehen das	Griechischen Mythos. Jugend.
lichtem, keuschem Rosenrot	junge, tugendhafte Mädchen	Keuschheit und Liebesahnen.
wie Morgenröte himmlische Augen so umgeben,	mit den herrlichen Augen,	Erwachen aus Sprödigkeit.
wie den Tag das jungfräuliche Mädchen mit sich bringt, das so schön ist,	die so rein	Jungfräulichkeit, Schönheit,
dass es Norwegen mit seinen Augen, die zwei Sonnen gleichen, ausdorren	und heiss sind	Unübertroffen vom Pol
und Äthiopien mit dem Weiss seiner Hände gänzlich beschneien könnte.	wie seine Hände weiss.	bis zum Äquator.
Wenn wie Rubine frühe Aprilnelken	Alle Nelken	Frühe Liebe.
aus dem Gold ihrer Haarlocken leuchten,	die sie sich ins Haar gesteckt,	Sehnsucht und Treue.

Digitized by Google

wenn sich von dem einen zu dem andern Nacken	alle ihre Nacken	Braut und Bräutigam.
Ketten aus Rosen winden, die von der Eintracht geflochten sind,	umschlingenden Rosen	Bindung, Neigung, Leidenschaft.
so sind sie ihrer stets züchtigen Wangen	sind ihrer Tugend	Dauernde Tugend.
purpurne Trophäen.	Lohn.	Glut. Triumpf. Lohn. Erfüllung.

Anspielung und Umschreibung bilden zusammen einen Vorgang, den wir als *Verschiebung des Schwerpunkts* bezeichnen müssen. Der Schwerpunkt bleibt nicht in der Mitte des Gedankens liegen, er rückt nach dessen Rand hin und nähert sich so einerseits der Form, andrerseits einem ausserhalb von Form und Gedanken liegenden, aber durch beide bedingten Ideenkomplex, auf den die Anspielung hinstrebt.

War es das Werk des Dichters, die in dieser Richtung liegende Arbeit zu vollbringen, so muss der Leser den entgegengesetzten Weg einschlagen: er muss aus der Anspielung den Inhalt (Form) verstehen und aus beiden den Grundgedanken herausschälen, er muss von dem Mittelpunkt des vor ihm liegenden Gedichts ausgehen, um den eigentlichen Schwerpunkt (das Umschriebene) zu suchen; es kann bei G. leicht geschehen, dass er die Richtung verfehlt und ihn nie findet, obgleich er ihn gefunden zu haben glaubt.

c) Fabel und Geschichte.

Wie schon Alonso bemerkt hat, entsteht ein eigentümlicher Gegensatz in der Dichtung G.s dadurch, dass Fabeln des Mythos mit den wissenschaftlichen Neuheiten seiner Zeit

Digitized by Google

verwoben sind. Es ist für unsere Arbeit, die sich schon verschiedentlich mit einer Zweiheit in G.s Kunst beschäftigt hat, wichtiger, auf diesen Gegensatz näher einzugehen, als mit Alonso Beispiele für die drei Anspielungskomplexe : Mythos, Sentenz, Fabel aufzuzählen. Wir vereinigen diese drei wieder zu einem, der Mythologie, und berichten zunächst über die Ausdehnung dieses Elementes in P. und Ss.

Nennen wir jeden Namen aus der Mythologie einen mythologischen Komplex, einen Begriff, um den sich durch Anspielung oder Assoziation ein ganzes System mythischer Begriffe ansammelt, so müssen wir berichten, dass P. und Ss. im ganzen 154 verschiedene mythologische Komplexe enthalten. Selbsverständlich ist eine grosse Anzahl der im P. enthaltenen Komplexe auch in beiden Ss. vorhanden und Komplexe einer jeden S. auch in der andern und im P. Betrachtet man die Gedichte jedoch unabhängig voneinander, so enthält

der P. 54 versch. Komplexe mit 94 Belegstellen,
die S.I. 95 versch. Komplexe mit 195 Belegstellen,
die S.II. 107 versch. Komplexe mit 138 Belegstellen.

Die 154 mythologischen Komplexe der drei Gedichte sind also an 427 verschiedenen Stellen belegt. Oft zählt eine solche Stelle mehrere Verse, woraus hervorgeht, von welcher quantitativen Bedeutung das mythologische Element ist.

Die Ausdehnung des mythologischen Elementes ist unerwartet gross. Man darf aber daraus nicht den Schluss ziehen, G.s Welt sei die Welt der Alten. Die Mythologie ist ihm Mittel, nicht Zweck. Die Art, in der er den Mythos in seine Dichtung aufnimmt, zeugt davon, dass er nicht etwa mit seinen Kenntnissen prunken will, sondern dass er zu einem Publikum zu sprechen begehrt, dem diese Dinge unbedingt gegenwärtig sind, also zu den klassisch Gebildeten. Seine Gelehrsamkeit kommt von den Humanisten und wendet sich an die Humanisten. Wer die Fabel von Atalante und Hypomones nicht kennt, kann

Digitized by Google

bei der Lektüre des P. nicht verstehen, welche Bedeutung der ersten Hälfte der Strophe XVII zukommt :

.....el marino
amante nadador, ser bien quisiera,
- ya que no aspid a su pié divino -
dorado pomo a su veloz carrera.

(Atalanta, Symbol der Schnelligkeit, wurde durch die Schönheit dreier Äpfel, die ihr Verehrer Hypomones, vor ihre Füsse warf, im schnellsten Lauf gehemmt, ein Erfolg, den keine andre List zu erzielen vermocht hatte.)

In dieser Weise schleicht sich der Mythos in G.s Welt. Man kann nicht gerade behaupten, dass die mythologischen Gestalten sehr deutlich hervortreten, andrerseits sind sie aber mehr als blose Vergleichsobjekte, sie helfen, ohne dass sich der Leser dessen bewusst wird, das Leben der Gedichte von der Wirklichkeit entfernen. Mag auch seine Verwendung in der Zeitströmung bedingt gewesen sein — es ist ja ein Kennzeichen des Barock —, in der eben dargestellten Art hat keiner gewagt mit dem Mythischen zu operieren.

Das heute so abgegriffene Wort « fabelhaft » enthält in seiner wirklichen Bedeutung das beste Kennzeichen der Kunst G.s. das Unwirkliche, Märchenhafte.

Selbst was in G. einen Gegensatz zum Mythos bildet, die Anspielungen auf das damals moderne Leben, berührt sich in seiner Fabelhaftigkeit mit dem weit entfernten Phantasieleben der Alten. Mit Absicht werden nur solche Begriffe der damals neuen Erfahrungswelt wachgerufen, die dem Europäer noch phantastisch und unwahrscheinlich vorkommen mussten. Möglichst weit fort schweift der Geist des Dichters, bewegt sich auf Kontinenten, die erst knapp hundert Jahre alt sind, « erklimmt den Zenith » und spielt mit den Fabelwesen der Ekliptik. Durch solche Kühnheit werden selbst heute noch die Leser aus der Fassung gebracht, denn sie erschrecken gerade davor, dass mit ernster Miene gespielt wird.

Digitized by Google

Unter den Anspielungen auf das moderne Leben fanden wir 95 Komplexe.

Der P. enthält 24 Komplexe mit 30 Belegstellen,
die S. I. enthält 59 Komplexe mit 72 Belegstellen,
die S. II enthält 42 Komplexe mit 67 Belegstellen.

Die 95 Komplexe verteilen sich also auf 169 Belegstellen.

Wie ein Vergleich der absoluten Werte der Belegstellen zeigt, verhält sich das moderne Element in der Dichtung G.s zu dem antiken etwa wie 2 : 5

Komplexe					Belegstellen			
relativ			absolut		absolut	relativ		
P.	S. I.	S. II				P.	S. I.	S. II
54	95	107	154	Antikes	427	94	195	138
24	59	42	95	Modernes	169	30	72	67

Es genügt nicht, abermals hervorzuheben, dass die Gegensätze Mythos und modernes Leben sich verbünden, um eine Entfernung vom realen Leben zu schaffen, welches die Grundtendenz G.s war, sondern wir müssen auch darauf hinweisen, dass die Grenzen zwischen beiden Gebieten fortwährend verwischt werden. Beachten wir den Komplex Astronomie, so empfinden wir, dass darin immerfort auf die Mythenwelt angespielt wird. Man kennt die Verwischung auch von dem Stierbild am Anfang der S. I. her und empfindet sie in dem Wort Venus. Wie an andern Punkten diese Verwischung einsetzt, zeigt eine Betrachtung der Komplexe Asien und Afrika. Das Meer zwischen Arabien und Indien wird mit seinem mythologischen Namen genannt : erythräiches Meer. Arabien ist das Land des Phönix. Ägypten birgt die Pyramiden.

Was ferner beide Welten gemeinsam haben, ist ein absolutes Heidentum. Selbst die Begriffe Gott und Hölle sind nicht christlich darin. Das Wort Gott entspricht nicht einmal dem Begriff, der in S. II. 362 gegeben wird :

Digitized by Google

...dadas
gracias el pescador a *la divina*
próvida mano . . ,

und die Hölle, wie sie G. erwähnt, war schon eine Vorstellung der Alten :

S. I. 936 :

Aspides ... en la región del llanto.

Dass Astronomie, Schiffahrt und soundsoviele andre Komplexe Erfindungen der alten Welt sind, braucht nicht besonders ausgeführt zu werden.

Am deutlichsten offenbart sich die Verwischung in der Rede des alten Fischers in der S. I., der, um in seiner Ansprache von der Entdeckung Amerikas zu reden, bei Typhis und Palinuro beginnt.

(In dem Kapitel « Die grossen Bilder » werden wir auf Fabel und Geschichte zurückkommen.)

d) Abstraktion und Personifikation.

Die Tatsache, dass der Mythos nicht um seiner selbst willen bei G. eingedrungen ist, dass er zur dauernden Symbolisierung der Begriffe beiträgt (Liebe = Cupido, Amor; Krieg = Mars; Musik = Orpheus; Schnelligkeit = Atalante; Geiz = Midas; männliche Schönheit = Adonis, Ganimed; erotische Treue = Echo, Clicie; Sprödigkeit = Lorbeer; Geschwisterliebe = Pappel; Unsterblichkeit und Schönheit = Phönix usw.), beweist, dass die Dichtung G.s *allegorische Poesie* ist.

Allegorie ist die Personifikation eines Begriffs. Sie ist nicht nur charakteristisch für die Dichtung G.s, sondern ein Kennzeichen, eine Liebhaberei des Barock überhaupt. Was die g.sche Allegorisierung von der allgemein barockalen unterscheidet, ist ihr ununterbrochenes Auftreten. Fast jeder mythologische Name ist Allegorie.

Digitized by Google

Ist die Allegorie *Wiedergabe eines Begriffs als Person*, so weiss G. eine geschickte, ihr entgegenarbeitende allegorische Form zu finden, die sich in der *Darstellung der Person als Begriff* äussert. Der Personifikation steht die Abstraktion gegenüber.

Auch dieses bewusst angewandte technische Mittel erschwert das Verständnis in erheblichem Mass, denn es handelt sich dabei um eine Vertauschung der realen Werte. Person wird Begriff, Begriff wird Person.

Ein Satz, der beide Vorgänge in sich birgt, ist bald gefunden. Es stehen sich der abstrakt gewordene Mensch und das menschgewordene Abstraktum gegenüber in der Widmung der Ss. (33):

> Honre suave, *generoso nudo*
> *libertad* de *Fortuna* perseguida,
> que, a tu piedad *Euterpe* agradecida,
> su canoro dará dulce instrumento,
> cuando la fama no su trompa al viento.

Allegorien sind *Fortuna*, *Euterpe*, Abstraktionen *generoso nudo* und *libertad*. Den Duque de Bejar, an den sich der Satz wendet, vertritt seine erste Eigenschaft, die Freiheit. Er, die Freiheit, soll geehrt werden von der « edlen Mühe », dem Dichter (oder soll jene diese ehren? G. spielt.). Dasselbe wird durch Parallelisierung nochmals gesagt in den Allegorien Fortuna (zu dem Herzog gehörig) und Euterpe (auf den Dichter bezüglich).

generoso nudo - libertad
Euterpe - Fortuna

Die Parallele birgt aber den oben erwähnten Gegensatz der Abstrakta *generoso nudo* — *libertad* mit den Konkretis *Fortuna* — *Euterpe*.

Es sei auch auf die Symmetrie der Verse und die Antithetik der beiden symmetrischen Teile hingewiesen.

Digitized by Google

e) Metapher und Hyperbel.

..la mayor parte de la gracia y gentileza de la lengua castellana consiste en hablar por metaforas...
J. de Valdés, p. 239.

Metapher und Hyperbel — das oft genannte, selten gekannte Geschwisterpaar. Metapher und Hyperbel — abermals Umschreibung und Anspielung. (1) Abermals Schwerpunktverschiebung. Abermals barock. Die Metapher meidet den Ausdruck der alltäglichen Rede und ersetzt ihn durch ein Bild. (2) Die Hyperbel verzerrt den wirklichen Vorgang, den es zu beschreiben gilt, sie übertreibt, umgeht die Wirklichkeit.

Wo aber liegt die Grenze zwischen Metapher und Hyperbel? Gibt es überhaupt eine feste, bestimmbare Grenze zwischen beiden? Hierauf kann nur mit Nein geantwortet werden. Der Fall liegt nämlich nicht immer so einfach, wie es scheinen mag, wenn gesagt wird : « Perle » statt Träne ist eine Metapher, « mit dem Finger sein Unglück an den Himmel schreiben » für unendlich unglücklich sein, ist eine Hyperbel. Die Definitionskunst hat ihr Ende, wenn man sich nur einem einfachen Verb wie « kämmen » gegenübersieht. *peinar* an Stelle von *surcar* ist gewiss eine Hyperbel, selbstverständlich! — eine Übertreibung. Aber ist *peinar* nicht derselbe Ersatz für *surcar*, wie *perla* für *lagrima*? Gewiss, — ergo, *peinar* ist Metapher. Man könnte sich helfen und sagen : wir nennen substantivische Umschreibungen Metaphern, verbale Umschreibungen Hyperbeln. Doch auch dieser Kunstgriff versagt, wenn sich beispiels-

(1) Alonso 2, p. 182 : ... En la metáfora desaparecen la palabra y la noción, para conservar únicamente los bellos atributos.

(2) Alonso 1, p. 16/17 Abstraen del objeto sus propiedades físicas y sus accidentes para presentarle solo por aquella cualidad, o cualidades, que para el poeta en un momento dado son las únicas que tienen estético interés.

Digitized by Google

weise G.s aus dem ersten Kapitel bekannte Manie, Verba durch Substantiva zu ersetzen,einfindet. Heisst es in der 15. Str. des P. « für deren stets fruchtbare Ähren die Provinzen Europas *Ameisen sind* » statt « zu deren fruchtbaren Feldern die Völker Europas *sich drängen* », so ist die Metapher « Ameisen » Stellvertreter der Hyperbel « wimmeln ». Die Unterscheidung Metapher und Hyperbel schlechthin erweist sich also als unzureichend. Unterscheiden wir besser :

1) einfache Metaphern (Perle usw.)
2) hyperbolische Metaphern (Ameisen usw.)
3) Hyperbeln (kämmen usw.), wobei zu bemerken, dass jede Hyperbel auf metaphorischem Boden gewachsen ist.

Die einfachen Metaphern sind das Material der Welt G.s (1) Kristall, Elfenbein, Silber, Marmor, Diamanten, Gold, Porphyr, Nelken, Lilien, Rosen usw. Sie sind nicht Symbole und nicht Vergleichsobjekte allein, sie sind dichterische Materie. Meistens wird das durch sie Umschriebene garnicht genannt (2), die Vergleichspartikel fehlt fast immer.

Wie wir schon früher Gelegenheit hatten, einen Fortschritt des Ggm. in den Ss. gegenüber dem P. zu beobachten, so sehen wir auch in diesem Punkt, wie sich der Dichter in den Ss. mehr seinem Ziel, der *absoluten Metaphorisierung*, nähert. Heisst es noch in der vorletzten Str. des P.

La sangre que expremió, cristal fué puro,

so sagt schon der 13. Vers der Ss.-Widmung weit dunkler im Sinn :

Arrima a un fresno *el fresno* (den Jagdspiess).

(1) Ibid. p. 18 : ... metáfora trivial es a imagen insigne en G., como en otros poetas lenguaje realista es a imagen normal.

(2) Ibid. p. 16 : ... sin que aparezca explícito por ninguna parte el término real de la comparación.

Digitized by Google

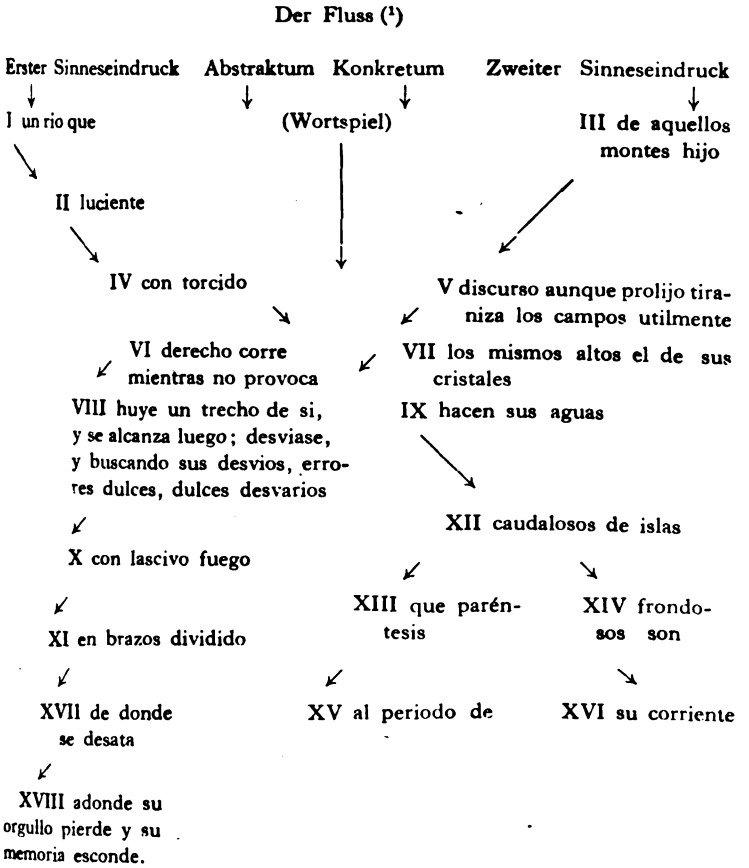
Im Allgemeinen entstammt die einfache Metapher den Sinneseindrücken : Farbe, Form, Bewegung. Klang.

FARBE	FORM	BEWEGUNG	KLANG
Wasser	Brüste	Stirn des karfunkel-tragenden Fabeltiers	Bach
↓	↓	↓	↓
Kristall	Äpfel	Wagen	Laute

Die hyperbolische Metapher kann eine Kreuzung verschiedener Sinneseindrücke sein (Vögel = Zithern aus Federn); es kann sich auch ein Geistesvorgang mit einem Sinneseindruck in ihr kreuzen (Falken = rauhe Wirbelwinde Norwegens); sie kann auch dadurch entstehen, dass von zwei Sinneseindrücken der eine nicht metaphorisiert, der andere metaphorisiert und abstrakt wird (Epheu= (grünes Streicheln) = grüne Schmeicheleien). Schliesslich kann sich in der hyperbolischen Metapher auch offenbaren, was Alonso (1. p. 19) ein « *Cruce mental* », eine *Gedankenüberschneidung* nennt. Der Sinneseindruck weckt durch Assoziationen im Autor den Gedanken an etwas Abstraktes, das für den Geist dasselbe darstellt, was den Sinnen das Konkrete bedeutet. So werden Inseln in einem Fluss, durch Vergleich mit der geschriebenen Rede, zu « Klammern » im Satz seines Stromes.

Ein grosses System ensteht, wenn man die oft um *ein* Bild gehäuften Metaphern darstellen will; wegen der Bedeutung dieses Elementes sei eine Darstellung hier eingefügt. (Siehe hierzu die Verse 196 — 218 der S. I. in der Ausgabe der RdOcc, 1927).

Digitized by Google



Wir haben nur diejenigen Metaphern dargestellt, die sich um das Bild des Flusses drängen. Der Satz enthält selbstverständlich

(1) Bei genauem Studium dieser Darstellung wird man gewahren, dass die Punkte I, II, IV, VII, IX, XII, XIV, XVI auf einer Linie liegen, die zuerst von der mit III, V, VI, VIII, X, XI, XVII, XVIII, später von der mit XIII, XV gekennzeichneten Linie gekreuzt wird. Die mit I beginnende Gerade enthält den Grundgedanken, die mit III beginnende den durch Anspielung erstrebten Ideenkomplex. Wenn man die Satzteile, wie es die römischen Ziffern andeuten, aneinanderreiht, ergibt sich der vollständige Satz.

Digitized by Google

noch andere. Die Darstellung beweist, dass G. nicht nur ein Wort metaphorisiert, sondern, von dem ersten metaphorisierten Wort ausgehend, einen ganzen Gedankenkomplex. *Metaphorisierung eines Gedankenkomplexes* — können wir aber sagen — *ist Hyperbolisierung*. War der *hijo de los montes* eine hyperbolische Metapher, so ist der Gedanke : *tiraniza los campos utilmente* schon eine reine Hyperbel, die, wie oben gesagt wurde, in der voraufgehenden Metapher wurzelt. Wie aus der Darstellung hervorgeht, kann die Hyperbel nur aus schon metaphorisierten Bildern entstehen; die sämtlichen Hyperbeln *(tiraniza, provoca, alcanza, desviase, en brazos dividido, su orgullo pierde, su memoria, esconde)* liegen auf dem metaphorisierten Zweig : *hijo*. Der Zweig : *rio* ist an keiner einzigen Stelle hyperbolisiert, weil er nicht metaphorisch beginnt. Die Darstellung des Satzes über den Fluss ist also Darstellung der Entstehung der Hyperbel.

Die Probe auf das Exempel kann man an beliebigen Textstellen in G. machen. In der Widmung der Ss. heisst es :

7 : .....los montes, que...
gigantes de cristal los teme el cielo .

Der Sinneseindruck *los montes* wird metaphorisiert zu *gigantes* (als Produkt des Formensinnes) und *crystal* (als Produkt des Farbensinnes); diese hyperbolische Metapher lässt den Dichter sich an den Mythos von den Giganten erinnern und erzeugt die reine Hyperbel *los teme el cielo*. « G.s Netzhaut ist sensibel wie die keines andern ; aber seine Augen sind so alt wie die Menschheit : alt und gelehrt. Dauernd schiebt sich ihm zwischen das geschaute Bild und das gedachte Bild eine Erinnerung. » (1) In unserem Beispiel ist es der Mythos. G. aber « macht nie vor einer Hyperbel halt, sei sie auch noch so kapriziös und

(1) Alonso 1, p. 14. La retina de G. es sensible como la de ninguno, pero sus ojos son antiguos como la humanidad : antiguos y sabios. Constantemente, entre la imagen vista y la imagen pensada se le está interponiendo un recuerdo.

Digitized by Google

absurd » (1). Er sagt von den Augen einer Frau, um zu bedeuten wie sehr sie leuchten, sie könnten Norwegen ausdorren wie zwei Sonnen, und von ihren Händen, um zu zeigen, wie sie blenden, sie könnten Äthiopien beschneien.

Haben wir in diesem Kapitel die Entstehung der Metapher und Hyperbel betrachtet und — wie in den sämtlichen im ersten Teil der Arbeit behandelten Elementen — in ihnen eine Ursache der Dunkelheit sowohl, als auch der Erhebung des Geistes gefunden, der mit edler Anstrengung solche Dunkelheiten überwinden soll, so mag der übrige Teil die beiden grössten Faktoren der g.schen Kunst, Metapher und Hyperbel, in ihrer Wirkung auf den Leser und in ihrer ursprünglichen Konzeption durch die Sinne darstellen.

II. Der Kontrast.

Eintönigkeit ist unkünstlerisch. Dauernde Stille wird nicht als Stille empfunden, anhaltender Lärm verfehlt seine Wirkung. Das grossartigste Maestoso verliert seine Schönheit, wenn man nicht fühlt, dass es auch ein Vivace und ein Allegro gibt.

Verwendet der Künstler einen Kontrast mit Absicht, so tut er es in dem Willen, das Vorhandene zu unterstreichen. Der Autor des Cid-Epos steigert die Ehrung, die dem Helden durch die Könige von Aragón und Navarra zuteil wird, dadurch, dass er zuvor, bei dem königlichen Gericht, Cid in eine ganz bedenkliche, ehrenkränkende Lage versetzt. Eine langsame Steigerung von Erfolg und Heldentat zu Ruhm und Sieg hätte nicht die Wirkung gehabt, die eine plötzliche, unerwartete Ehrung in der bedrohlichsten Lage erzielt. Es war also die Absicht des Künstlers, die Ehrenbezeugung der Könige durch die vorhergehende Misachtung des Adels zu erhöhen. In dem Leser erzeugt der

(1) Ibid. p. 27 : Nunca se detiene ante una hipérbole, por caprichosa o absurda que sea.

Digitized by Google

Kontrast eine doppelte Wirkung : zunächst wird auch er durch das Auftreten der Königsboten überrascht, empfindet aber dann die Schmach, die dem Helden angetan worden, doppelt grimmig.

Die Kraft des Kontrastes liegt nicht nur in seinem augenblicklichen Erscheinen, sie ist auch rückwirkend. Bezeichnen wir die beiden Glieder eines jeden Kontrastes als These und Antithese, so können wir sagen : in dem künstlerischen Kontrast müssen These und Antithese qualitativ gleiches Gewicht haben. Dabei kann die Antithese aus einem einzigen Wort und die These aus einer ganzen Strophe, oder umgekehrt, bestehen. Die These kann vorangehen oder folgen.

G. ist Grossmeister in der Kontrastierungskunst ; es entspricht dem Wesen der Lyrik, dass die Mehrzahl ihrer Kontraste Stimmungskontrastierungen sind ; auch in dem epischen P.

In der Widmung des P. stehen im Kontrast : der Schluss der ersten und die zweite Strophe. Letztere ist die These und beginnt, in auffallendem Gegensatz zu den beiden letzten Zeilen der ersten Strophe

> (si ya los muros, no te ven de Huelva
> peinar el viento, fatigar la selva,),

mit den Worten :

> Templado pula en la mæstra mano.

Das Bewunderungswürdige ist, dass es G. fast immer gelingt, den schärfsten Kontrast auf zwei Zeilen, wenn nicht gar auf zwei Worte zu konzentrieren. So treten in Gegensatz die Worte *dudosa* in der X. und *cercado* in der XI. Strophe. These ist die X. Strophe, die die Grausamkeit des Kyklopen in seiner feindlich erworbenen Fellkleidung schildert. Die Schauer, die in der zweiten Hälfte der Strophe den Leser überfallen

Digitized by Google

Pellico es ya la que en los bosques era
mortal horror,al que con paso lento
los bueyes a su albergue reducia,
pisando la dudosa luz del dia,

werden ihm nachträglich noch schauerlicher, wenn sich eine obstgefüllte Hirtentasche, das Zeichen des tiefsten Friedens, dazugesellt :

Cercado es, cuanto más capaz más lleno,
de la fruta, el zurron, casi abortada...

Häufig fällt der Kontrast mit den Einschnitten zusammen, die wir in dem Schema der Vorbemerkungen als Anfang oder Ende eines Teiles der Erzählung angegeben haben. So z.B. der Kontrast zwischen der XX. und XXI. Str. In den Strophen XVIII-XX häuft sich sizilischer Reichtum wie die Gaben eines Füllhorns. Die Strophen XXI/XXII bringen die Einsamkeit und Öde verlassener Fluren und hirtenloser Herden. Der Kontrast genügt dem Meister aber in dieser Form nicht, er will ihn deutlicher fühlen; deshalb macht er ein Wort zum Träger der These (*Arde*, XXI) und eines zum Träger der Antithese (*honesta*, XX). Die Antithese geht voraus, und zwar in Symbolen, die das Bild Galatheas in weiblicher Üppigkeit fortsetzen. Der ganze Reichtum Siziliens erwacht und belebt sich mit gütigen weiblichen Gottheiten, mit Früchten und Getreide, die von einem ganzen Erdteil gierig verlangt werden. Aller Fruchtbarkeit, Üppigkeit und schwelgerischen Fülle wird aber die höchste Tugend des Weibes in dem letzten Vers als Krone aufgesetzt :

.....su honesta hija.

Nun ist es Zeit, das Gegenmotiv ertönen zu lassen, und es müsste kein G. sein, wer nicht sofort dem Allerweiblichsten das Männlichste entgegensetzte. Die *honesta hija* ist nur Symbol der Nymphe; ihr Name schliesst mit der

Digitized by Google

Ninfa, de Doris hija la más bella

in der XIII. Str. den Kreis um das fertige Bild Galatheas.

Arde la juventud ... So bricht es nun hervor, ganz Begehren, ganz Angriff, ganz Mann. These und Antithese verwischen sich. Wir wissen nicht mehr, welches die Antithese ist. Das einzige, was uns in dem Glauben erhält, Str. XXI sei die These, ist der Umstand, dass das Motiv « *Arde la juventud* », wie wir später sehen, das stärkste im ganzen P. ist. An dieser Stelle aber ist mit Absicht die Männlichkeit durch die Weiblichkeit dargestellt.

Ebensowenig weiss man, ob Str. XXXVII mit Starrheit und Stille erfüllt ist, um die Fülle der Bewegung in Str. XXXVIII zu beleuchten, oder umgekehrt. Es lässt sich kaum unterscheiden, welche das für den Fortgang der Handlung Wichtigste enthält. Jede ist zugleich These und Antithese. G. verwendet alle Mittel, um die Bewegungslosigkeit einer Szene zu vollenden:

XXXVII : Alterada la Ninfa esté o suspensa,
Argos es siempre atento a su semblante,
Lince penetrador de lo que piensa,
ciñalo bronce o múrelo diamante :

Eine Meditation fasst das Ganze zusammen :

que en sus Paladiones Amor ciego,
sin romper muros, introduce fuego.

Sin romper muros betont noch einmal die ganze Stille, ist Träger der Antithese zu *sacudido* in dem folgenden Vers. Man erschrickt selbst vor der plötzlichen Bewegung, wie die Nymphe vor dem Überfall :

XXXVIII El sueño de sus miembros sacudido,
gallardo el joven la persona ostenta,
y al marfil luego de sus pies rendido,
el coturno besar dorado intenta.

Digitized by Google

Meisterhaft schwingt diese Bewegung in der Ruhe der umgebenden Strophen. Mit der lauernden, elektrisch geladenen Stille der XXXVII. Str. hat sie einen Gegensatz gebildet, mit dem heiteren Ausruhen der XXXIX. steht sie abermals im Kontrast. Wenn die Blitze und Donner des Gewitters vorübergegangen sind

Menos ofende el rayo prevenido
al marinero, menos la tormenta
prevista le turbó o pronosticada :
Galatea lo diga, salteada,

klärt sich der Himmel, und die Sonne lächelt über den erschrokkenen Fluren :

XXXIX : Más agradable, y menos zahareña,
al mancebo levanta venturoso,
dulce ya concediendole y risueña,
paces no al sueño, treguas si al reposo.

Den Höhepunkt erreicht die Schilderung der wüsten Erscheinung P.s mit Str. XII., wo wir ihn beim Flötenspiel treffen. Hat uns der Dichter mit den Versen

La selva se confunde, el mar se altera,
rompe Triton su caracol torcido,
sordo huye el bajel a vela y remo :
¡ tal la música es de Polifemo!

den tiefsten Abgrund des Grausigen gezeigt, welches P. umgibt, hat er den Namen P. noch einmal als Inbegriff aller Schauer, die wir kennen gelernt, an den Schluss der Strophe gesetzt, so werden wir mit einem gewaltigen Ruck aus dieser Tiefe emporgerissen und von einem ganz neuen, heiteren Lied empfangen :

XIII : Ninfa, de Doris hija la más bella,
adora, que vió el reino de la espuma...

Hier steht sein schönster Zug, das Einzige, was uns für ihn

Digitized by Google

gewinnen kann, hell auf dem düsteren Hintergrund seines Wesens : er vermag zu lieben. Das einzige durchaus Menschliche, das alle Gestalten G.s gemeinsam haben.

Bis Str. XLIII tritt P. selbst aus dem Interessenkreis, während wir in der Seligkeit der Andern seine Tragik erkennen. Wieder nimmt der Dichter die Gelegenheit wahr, seine unübertroffene Kontrastierungskunst zu entfalten. Er führt uns in Str. XLII auf den Gipfel der Wonne und Glückseligkeit :

talamo de Acis ya y de Galatea,

um dann plötzlich das furchtbare Todesmotiv losbrechen zu lassen :

XLIII : Su aliento humo, sus relinchos fuego...

In erstaunlichem Gegensatz steht der Gesang des Kyklopen zu den Worten, die ihn einleiten und ihm folgen. Man macht sich auf das Fürchterlichste gefasst, wenn verkündigt wird :

XLV : Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego :

Wunderbar weich tönt es aber, wie man es sich garnicht von Donnerstimme gesungen denken kann :

XLVI : « Oh bella Galatea, más suave
que los claveles que tronchó la Aurora,...

Der umgekehrte Vorgang versetzt uns am Schluss in Staunen. Die Schmeichelei des Riesen erreicht ihren Höhepunkt mit den Versen :

LVIII : serás a un tiempo, en estos horizontes,
Venus del mar, Cupido de los montes ».

Und wieder wird uns gesagt, dass diese weichen Worte eine schreckliche, rauhe Stimme gesungen hat :

Digitized by Google

LIX : Su horrenda voz, no su dolor interno,
cabras aqui le interrumpieron...

Es ist nicht künstlerische Impotenz, dass G. die schauerliche Stimme nicht hören lässt. Es ist seine Absicht, uns den « *dolor interno* » miterleben, die Tragik des Riesen ganz verstehen zu lassen, dessen grosse Liebe von seiner unglückseligen Gestalt zerschlagen wird. Der ganze Gesang P.s ist wie ein Traum, den man nach dem rauhen Tag willkommen heisst, aus dem man aber wie durch Lärm, wider Willen, in die Härte des Lebens zurückgerufen wird.

Der Kyklop kennzeichnet sich selbst in seinem Gesang durch einen Kontrast. Hat er seinen irdischen Reichtum in den Str. XLIX/L gelobt, so gedenkt er auch seiner göttlichen Abkunft. War er von dem « *Pastor soy* » der XLIX. Str. bis zur Schilderung seiner Bienenschwärme vorgedrungen

L : y en ruecas de oro rayos del Sol hilan,

hat er mit seinem Reichtum in 16 Versen gelockt, so droht er jetzt in 32 mit seiner übermenschlichen Macht, indem er beginnt

LI : Del Jupiter soy hijo de las ondas...

Selbst die Ereignisse des Dramas am Schluss des Gedichtes treten trotz ihrer Folgerichtigkeit in Gegensatz zu einander. Hat der Dichter in Str. LXI und der ersten Hälfte der Str. LXII alles Grausen einer plötzlich hereinbrechenden Katastrophe gemalt :

Viendo el fiero jayan con paso mudo
correr al mar la fugitiva nieve,
-que, a tanta vista, el Libico desnudo
registra el campo de su adarga breve-
y al garzón viendo, cuantas mover pudo
celoso trueno, antiguas hayas mueve :
tal, antes que la opaca nube rompa,
previene rayo fulminante trompa.

Digitized by Google

Con violencia desgajó, infinita,
la mayor punta de la excelsa roca,
que al joven, sobre quien la precipita,
urna es mucha, pirámida no poca...,

so beginnt er nun mitten in der Strophe, in schärfstem Gegensatz dazu, in den weichsten Tönen, die ihm zur Verfügung stehen, seine Schlussverse, die melodisch schwellen, die sich wie eine funkelnde, lichtsprühende Brillantenkrone auf das vollendete Gedicht als Abschluss setzen :

Con lágrimas la Ninfa solicita
las deidades del mar, que Acis invoca :
concurren todas, y el peñasco duro,
la sangre que exprimió, cristal fué puro.
Sus miembros lastimosamente opresos
del escollo fatal fueron apenas,
que los pies de los arboles más gruesos
calzó el liquido aljofar de sus venas.
Corriendo plata al fin sus blancos huesos,
lamiendo flores y argentando arenas,
a Doris llega que, con llanto pio,
yerno lo saludó, lo aclamó rio.

In den Ss. müssen wir eine andre Art der Kontrastierung feststellen : den psychologischen Kontrast. Einmal wird die Wesensart eines Einzelnen in ihrer Gegensätzlichkeit dargetan, wie in den Versen 219-239 der S. I., wo der Bursche, der den Schiffbrüchigen über Land begleitet hat, seine gefühlvolle Rede abbricht, um plötzlich einer eilenden Jagdgesellschaft zu folgen. Gerade fasst eine Sentenz seine Rede kurz zusammen :

228 : que a ruinas y a estragos,
sabe el tiempo hacer verdes halagos.

Da rauscht die Jagd vorbei, zerreisst die Meditationen :

cuando torrente de armas y de perros,
.....
las personas tras de un lobo traia

Digitized by Google

und lässt den Jüngling die Vergangenheit, der er so ganz ergeben schien, vergessen, um ihn in die Gegenwart hineinzuspülen :

pasos dando veloces,
numero crece y multiplica voces.

Ein andermal wird die weibliche Psyche mit der männlichen kontrastiert, wie in den Versen 547-579. Bis 568 wird die Heiterkeit, Naivität und Sangesfreudigkeit der Frauen gezeigt; um die Stimmen des Waldes zu hören, macht selbst

.....el arroyuelo
.....de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava.

Mit männlichem Zorn bricht da ein gewichtiges Wort in die lauschige Stille :

Vencedores se arrogan los serranos
los consignados premios..

Den gleichen Kontrast bringen in erstaunlicher Reinheit die Chöre. Es ist kein greller Gegensatz zwischen männlicher Kraft und weiblicher Zartheit oder zwischen fraulicher Tugendhaftigkeit und mannbarer Angriffslust. Das Erstaunliche ist, dass in den Chören, die alle dasselbe sagen, der feine Pendelschlag aus der männlichen in die weibliche Psyche wahrnehmbar ist. Alle Chöre beginnen mit dem Ruf : *Ven, Himeneo*, und alle enden mit der dringenden Bitte : *Ven, Himeneo, ven ; ven Himeneo*. Die Gesänge sind nicht realistisch, nicht so, wie wirkliche Jünglinge und Mädchen singen würden. Aber sie sind wahre, wahrhaftige Seelenspiegel. Die Jünglinge singen gerade heraus, was sie denken und fühlen. Rauh und und fest klingen ihre Worte :

1.Chor : con ojos y sin alas un Cupido,
cuyo cabello intonso...
.....
.....

Digitized by Google

y rayos el cabello de su frente.
.....Esta.....
.....vincule tu coyunda
a su ardiente deseo.

Im zweiten Gesang :

de sus carcajes...
flechen mosquetas...
vigilantes... la aldehuela
rediman de el...
.....pajaro nocturno;
.....coronen.....
el dulce lecho conyugal en cuanto
lasciva abeja al virginal acanto
nectar le chupa hibleo.

Im dritten Gesang :

...nuestra agricultura
de copia tal... deba...
progenie tan robusta, que su mano
toros dome...
.....
y -los olmos casando con las vides-...

Weich und scheu, verhüllend und symbolisch sprechen dagegen im Wechselgesang die Mädchen :

2. Chor : .....arreboles
de honesto rosicler...
-aurora de sus ojos soberanos-
virgen tan bella...
.....
Claveles del Abril, rubies tempranos,
.....la concordia engarza rosas,
de sus mejillas siempre vergonzosas,
purpureo... trofeo.

Im zweiten Gesang :

.....las volantes pias
...conduzgan alta diosa
.....

Digitized by Google

y la que Juno es hoy...
casta Lucina...
tantas veces repita sus umbrales,
que Niobe inmortal la admire el mundo...

Im dritten Gesang :

.....tantas le dé...
.....dulces prendas esta
apenas hija hoy, madre mañana.
.....corderas mil...
.....breve undosa lana;
no los hurtos de amor, no las cautelas
de Jupiter compulsen; que aun en lino,
ni a la pluvia luciente de oro fino,
ni al blanco cisne creo.

Schönheit und Kraft, oder wenn man will : Weib und Mann, kontrastiert der Dichter in den Versen 951-987. Das Teil, welches der Schönheit zufällt, ist die schon oben zitierte Stelle mit dem Vogel Phönix und den ägyptischen Königsgräbern. Mit ihnen, den Symbolen des Aesthetentums, kontrastiert er das Symbol des Athletentums, das Kolosseum. War er von dem Bauernmädchen bis ins klassische Altertum geglitten, so findet er dort, in der Vergangenheit, einen Kontrast, der ihm den gegenwärtigen Gegensatz zwischen der schönen Braut und den ringenden Burschen versinnbildlicht. Schliesst seine These mit den Worten :

pequeños no vacios
de funerales barbaros trofeos
que el Egipto erigió a sus Ptolemeos,

so beginnt die Antithese :

Los arboles que el bosque habian fingido,
umbroso Coliseo ya formando,
despejan el ejido,
olimpica palestra

und nun erst :

de valientes desnudos labradores.

Digitized by Google

Schliesslich noch ein Kontrast aus der S. I., den wir als reinen Stimmungskontrast ansprechen können : die Verse 1031-1071 als Antithese und 1072-1090 als These. Mit allen erdenklichen Mitteln wird in der Antithese der Eifer, das Getriebe und Rasen der Kampfspiele geschildert, die Leistungen werden ins Übermenschliche übertrieben durch den Zweifel (1068) :

> Arbitro Alcides en sus ramas, dudo
> que el caso decidiera,
> bien que su menor hoja un ojo fuera
> del lince más agudo.

Dieser Siedepunkt des Geschehens tritt neben die unendliche, himmlische Ruhe des Abends; sie ist so plötzlich da, dass man aus dem Zorn des Kampfes zu ihr hin erwachen muss :

> ...la carroza de la luz desciende
> a templarse en las ondas, Himeneo
> ...
> los rayos anticipa de la estrella,
> cerulea ahora, ya purpurea guia
> de los dudosos terminos del dia.

Umgekehrt ist der Stimmungswechsel im Anfang der S. II. Ist hier das Schweigen (Antithese) zuerst da :

69 : Lagrimas no enjugó de la Aurora
sobre violas negras la mañana
que arrolló su espolón con pompa vana
caduco aljófar pero aljófar bello,

so folgen in der These Bewegung und Leben :

> Dando el huesped licencia para ello,
> recurren... a las redes...
> ...que ambiciosas menos penden.

Was hier These ist, wird bald Antithese für einen andern Kontrast. Die Mühe und Arbeit der Fischer, der Fischfang, die

Digitized by Google

Fische selbst und ihre Qualen im Netz, der Reichtum in den Kähnen werden in der Antithese geschildert. Da verkünden die Verse 112-115 ein andres Leid, andre Mühsal, andre Funktionen eines andren Bootes :

> El peregrino, pues, haciendo en tanto
> instrumento el bajel, cuerdas los remos,
> al céfiro encomienda los extremos
> deste métrico llanto :

Der *métrico llanto* steht erhaben auf dem Hintergrund der arbeitenden Fischerwelt. Sind wir durch ihn aus der Beobachtung der Arbeit gerissen, so muss sie mit seinem Ende notwendigerweise zurückkehren, und sei es auch nur in einem Bild oder Vergleich. Die Gegensätzlichkeit zwischen dem genialen Fremdling, der seinem Schuldbewusstsein in den Worten : *Audaz mi pensamiento el cenit escaló* Ausdruck gibt, und den bäurischen Verhältnissen seiner Umgebung muss deutlich werden. Mit Würde wird der Gegensatz in einem Bild klar :

190 : Yace en el mar, si no continuada
isla, mal de la tierra dividida,
cuya forma tortuga es perezosa.

Einen psychologischen Kontrast bildet die Rede des Jünglings (363-387) einerseits mit der Rede des alten Seemanns (388-511) andrerseits. Bewegt sich die Sprache des Jünglings vorzugsweise in Hyperbeln (*canas... peinadas... con verdaderos desengaños; la humedecida... proxima arena de esa opuesta playa, la remota Cambaya / sea de hoy mas a vuestro leño ocioso; las Quinas, del viento aun veneradas, del pobre albergue a la barquilla pobre / geómetra prudente el orbe mida / vuestra planta impedida; el tridente acusando de Neptuno, u. a.,*) so beschränkt sich die des Greises meist auf Metaphern (*las canas de Titon, teatro de Fortuna; profundo campo de sepulcros; vasos de abeto; tributos... americos* u. a.). Der Junge steckt voller Illusionen : *Oh bien*

Digitized by Google

vividos años !... pisad dichosa esta esmeralda... jubilando la red en los que os restan felices años... usw., der Alte ist die Nüchternheit selbst : *Dias ha muchos, oh mancebo... que cedi... el duro remo, el cañamo prolijo ; la Aurora / las canas... halla... mias, / a pesar de mi edad... descubro, ese voraz, ese profundo / campo ya de sepulcros, que sediento... se bebe / en tumulos de espuma paga breve...* usw. Der Junge fasst sich kurz, der Alte findet kein Ende. Er erzählt von wilden Kämpfen mit Ungeheuern, von blutigem Ringen, und wenn er gerade bei der Beschreibung des Todes angelangt ist :

508 : en la ribera vimos convecina
dado al traves el monstruo, donde apenas
su género noticia pias arenas
en tanta playa halló tanta ruina,

unterbricht ihn der Ruf des Lebens in den Liebesklagen zweier Fischer :

Aura en esto marina
el discurso, y el dia juntamente,
.....les arrebata,
.....y .....
dulcisimas querellas
de pescadores dos, de dos amantes.

War in den Chören der S. I. der Kontrast das vorherrschende Element, so tritt in den Liebesklagen des Licidas und Micon in der S. II die Parallelisierung in den Vordergrund. Einen Unterschied unter den Gesängen der Jünglinge und Mädchen musste man fühlen, während es von dem Thema der Ss. ablenken würde, sollten Licidas und Micon zwei verschiedene Charaktere darstellen. Sie sind zwei Liebende schlechthin, die Klage des einen verstärkt das Flehen des andern. Zu der fünfmaligen Klage des Licidas bildet die fünfmalige Klage des Micon eine zweite Stimme in Synkopen. Spricht jener zu seinem Nachen und ahnt, dass er kieloben als Grab auf den Wassern treiben wird, so

Digitized by Google

sieht ihn dieser als schwimmende Urne. Sieht sich jener von der Liebe zu Asche verbrannt auf dem Gestade, so fühlt dieser die Spuren, welche die Ketten seiner Liebe im Sand des Strandes gelassen. Vergleicht jener sein mühsames Fischerhandwerk mit der Arbeit des Ganimed, so gleicht es für diesen den Mühen des Adonis. Hält sich jener für den Günstling Licotes, der Geliebten Palems, so glaubt dieser der Liebling Nisidas, der Geliebten Tritons, zu sein, und beide freuen sich der Geschenke, die sie von ihnen erhalten haben. Fordert jener seine Liebste auf, seinen Bitten endlich Gehör zu schenken, da bei Sonnenuntergang keine Blüte mehr begehrt wird, so fleht dieser um Erhörung, weil selbst in dem üppigsten Baum ein Wurm lebt, der ihn zernagt.

Oft stehen These und Antithese eines Kontrastes nicht unmittelbar nebeneinander. So bildet z.B. zu den Versen 695-705 die Stelle 946-953 die Antithese; und zu der ganzen Schilderung 735-936 stehen die Verse 953-958 in Gegensatz. 695-705 enthält die Schilderung eines Jagdschlosses :

antiguo descubrieron blanco muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestuosa cano;
marmol al fin tan por lo pario puro,
que al peregrino sus ocultos senos
negar pudiera en vano.
Cuantas del Oceano
el sol trenzas desata
contaba en los rayados capiteles,
que - espejos, aunque estéricos, fieles-
bruñidos eran óvalos de plata.

735-936 wird mit aller Genauigkeit eine Falkenjagd beschrieben; die Luft ist verdunkelt von schwirrenden Vögeln; wie Pfeile steigen sie in die Wolken, um wie Blitze auf die Beute herabzuzucken. Wildes Getümmel, rasendes Leben entwickelt sich in der Luft, alles ist nur strotzende Kraft, überschäumende Schönheit.

Die Pracht dieses Dorado wird von Meisterhand durch

Digitized by Google

Kontraste herausgearbeitet. Das Licht leuchtet nicht in der Helligkeit; Nacht zeugt den Tag, Schweigen den Lärm. Deshalb dieser dunkle Rahmen :

946 : Ruda en esto politica, agregados
tan mal ofrece como construidos
bucólicos albergues, si no flacas
piscatorias barracas...

Erst jetzt steigt das gläserne Schloss mit den Spiegelsäulen richtig zum Himmel, wenn daneben zusammengedrängt schlecht gebaute Schäferhütten, dürre, erbärmliche Fischerbaracken stehen. Erst dann hören wir den Lärm der Falkenjagd, sehen das Schwirren und Flattern der Vögel, wenn eine ländliche Hühnerfamilie im Gras spazieren geht.

954 : Pollos, si de las proprias no vestidos,
de las maternas plumas abrigados,
vecinos eran destas alquerias...

Erst dann gewahrt man die Bewegung und Lebendigkeit der Jagdszene, wenn schwere Arbeit sich dem Willen der Arme hemmend entgegenstemmt.

.....mientras ocupan a sus naturales
Glauco en las aguas, y en las hierbas Pales.

Wie die genialen Holländer und Italiener versteht dieser Maler, Licht in das Dunkel zu setzen. Erkennen wir nicht das Genie des Barock in ihm, wenn das Auge, das auf dem braunen Helldunkel des Hintergrunds ruht, auch aus ihm noch Leben hervorholt, noch in der kleinsten Ecke es sich regen sieht?

959 : oh cuantas cometer piraterias
un cosario intentó y otro volante
-uno y otro rapaz digo milano-,
bien que todas en vano,
contra la infanteria, que piante
en su madre se esconde, donde halla
voz que es trompeta, pluma que es muralla.

Digitized by Google

Wie die goldnen Lichter auf dem Sattelzeug der Gemälde des Velazquez sprüht es dagegen :

972 : quejándose venian sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega.

Wie sich die Nacht auf das Feuer der Helme eines Rembrandt wirft, so lodert die Finsternis der letzten Verse über dem leider zu früh geendeten Tag der S. II.

975 : -injuria de la luz, horror del dia-

3) PSYCHOLOGIE

1. Landschaft und Gestalten

L'obscurité gongorine pèse d'un poids imposé... Elle est consubstantielle moins à la nature d'un poète qu'à celle du poète. Elle projette - solitude, récif, étoile -une chimère du Poète comme la nature de don Quichotte projette une chimère du Héros.
Thibaudet 1.

G.s Landschaft ist nicht immer die typische Barocklandschaft mit mächtigen Bäumen, mit der Wiese, dem Bach, der Ruine und den tanzenden Schäferpaaren. Wenn wir sie dennoch in vielen Romanzen und häufig sogar in den Ss. betreten, müssen wir uns darüber klar sein, dass der charakteristisch g.sche Hintergrund anders aussieht. Echt G. ist z. B. die nur mit wenigen Worten angedeutete Landschaft in der Widmung der Ss.

...almenas de diamante-,
.....los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo;
donde el cuerno, del eco repetido,
fieras te expone...

Digitized by Google

Diese Landschaft ist gross und einsam, kalt und unzugänglich. Doch in ihrer Starrheit findet der Dichter ein Leben, das nur ihm, dem magischen Übermenschen, zugänglich ist : die diamantenen Mauerzinnen bewaffnen sich mit Schnee, kristallne Giganten erstehen aus ihnen, und das gewaltige Himmelsgewölbe gerät ins Wanken vor ihrem starren Aufruhr. Die Berge lassen der Hörner Echo widerhallen, und aus Kälte und Starrheit bricht Leben.

Man kann die Widmung an Bejar nicht lesen, ohne an den Anfang des P. erinnert zu werden. In gleicher Urgewalt, dazu in breiterer Ausführung, tritt dort die Natur vor unser Auge. Man geriete in Versuchung, jenen gigantischen Strand am Lylibäon mit dem « Gestade der Vergessenheit » zu vergleichen, würde nicht die grausame Starrheit des Bildes, Zeile für Zeile, gelöst und beweglich durch den Mythos oder das lebenspendende Auge G.s. Die Welt der Alten wird wach in der tiefsten Einöde und belebt das tote Gestein : das alte, vulkanische Vorgebirge Siziliens wird Schmiede des Vulkanus; die Sage des verbannten Typhoeus steht auf, der aus der Tiefe der Berge grollend Feuer speit.

Eines der wesentlichen Merkmale der g.schen Welt verdeutlicht der Vergleich einer Strophe aus dem P. Carrillos, den wir in den Vorbemerkungen behandelt haben, mit der entsprechenden im g.schen P. Bei Carrillo heisst es in Str. 9 :

> De una lobrega « cueva » el ancha « boca »
> Pobló soberbio, estremecióse el suelo :
> Prestóle humilde assiento « una alta roca »,

G. dagegen sagt in Str. III :

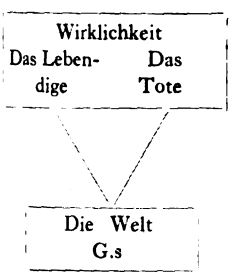
> ...Alli « una alta roca »
> mordaza es a una « gruta » de su « boca. »

Man sieht, wie sich das Bild vor G.s Auge wie hinter einer Linse zusammenzieht. Der Fels, der bei Carrillo unabhängig von der Höhle gezeichnet wird, schiebt sich bei G. in

Digitized by Google

sie hinein. Das wichtigste Wort ist « *mordaza* ». Durch dieses wird die Natur, die G. im P. schildert, entwirklicht; sie tut aus ihrer steinernen Starrheit einen Schritt nach dem Menschlichen hin. G. biegt die Gegensätze dieser Welt um, er vermenschlicht das Tote und entmenschlicht das Lebendige so weit, dass sie sich wie zwei konvergente Strahlen in einem Punkt treffen, also keine Gegensätze mehr sind, bis sie sich in einer neuen Welt, der Welt G.s allein, vereinen.

« Zwei Begriffe, die in Wirklichkeit verschiedene Stoffe bezeichnen, werden ein aesthetischer Begriff. » (1) Das tote Wasser und das lebendige Fleisch des Menschen werden beide Kristall. Während die Augen einer Frau Edelsteine, ihr Fleisch Kristall, ihr Mund ein Rubin, ihre Zähne Perlen werden, sehen wir eine Steinmasse wie einen geknebelten Menschen nach Befreiung ächzen, die Felsen des Grotteneingangs in Bewegung geraten, um den Riesenstein, der den Eingang verschliesst, wie Zähne und Lippen knirschen und fletschen.



Carrillo ist G. gegenüber ein Realist; er sieht eine schmutzige, schmierige, schlüpfrige Höhle, einen gähnenden Rachen, er hört den Boden unter den Tritten des Kyklopen dröhnen, er beschreibt mit dem Wort *assiento* einen Gegenstand des alltäglichen Gebrauchs.

G.s *gruta* schliesst diese Assoziationen nicht in sich. G. lässt uns nicht den Ekel vor der schmutzigen Höhle empfinden, er versetzt uns vielmehr in das bange Grausen, das uns beim Betreten jener Bergwelt des Lylibäon in den beiden ersten Strophen des P. wie eine böse Ahnung überfällt.

(1) Alonso 1, p. 15 : dos conceptos distintos de materia real ascienden a ser un solo concepto estético...

Digitized by Google

So zieht es sich wie ein Faden durch G.s Landschaft: Totes wird durch menschliche Eigenschaften und Attribute lebendig.

In Str. V. erhalten *troncos robustos* eine *greña*, die Höhle ist ein *seno oscuro*, ein *caliginoso lecho* und wird in der VI. sogar zum *formidable bostezo*, ganz zu schweigen von dem « Fuss » des Lylibäon in der IV.

Im Anfang des P. stehen wir mitten in einer tragischen Landschaft, die völlig dazu angetan ist, einen Unhold wie P. zu beherbergen, die aber auch gleichzeitig Raum für die Bitterkeit seines überwältigenden Schmerzes hat : *boveda o de las fraguas... o tumba de los huesos... palidas señas... cenisoso un llano,... sacrilego deseo... duro oficio... alta roca, mordaza... gruta. Guarnición tosca... escollo duro, troncos robustos., greña., menos luz... menos aire puro... caverna profunda... caliginoso lecho... seno oscuro... negra noche... infame turba de nocturnas aves, gimiendo tristes y volando graves. formidable bostezo... melancolico vacio... horror de la sierra... barbara choza... cumbres asperas... silbo... peñasco...*

Gleicht dies den gewitterschweren Gebirgslandschaften mit dem überschäumenden Sturzbach und dem fliehenden Wanderer, wie sie einem Teil der Barockmaler eigen sind, so erinnert die üppige Schilderung Siziliens in den Str. XVIII-XX an den heiteren Überfluss eines Rubens.

Die Annäherung von Natur und Mensch geht bei G. jedoch weiter als bis zur Gleichmachung für die Sinne oder durch das Wort. Die vollkommene Identität des Menschen mit der Natur wird nicht mehr in Worten deutlich ausgesprochen, sie muss von dem Leser selbst aus den Versen empfunden werden :

z. B. P. XXIII :

La fugitiva Ninfa en tanto, donde
hurta un laurel su tronco al Sol ardiente,
tantos jazmines cuanta yerba esconde
la nieve de sus miembros da a una fuente.
Dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro, y dulcemente

Digitized by Google

al sueño da sus ojos la armonia,
por no abrasar con tres soles el dia.

Die Nymphe verschwindet als Fremdkörper inmitten der Pflanzenwelt, sie wird Jasmin, Blume unter Blumen. Einen Augenblick wird sie den Tieren gleich, wo das « *dulce se queja* » von ihr zu den Nachtigallen hinüberleitet, von wo sie weitergetragen wird, gar noch ins Reich der Gestirne, wenn ihre Augen neben die Sonne des Tages treten in « *tres soles* ». Doch nicht diese Dinge allein sind es — Dinge, die man ja noch rein verstandesmässig erfassen kann —, die Mensch und Natur in Eines verkneten, sondern viel engere Bande, die sich nur andeuten lassen. Die Nymphe ist «*fugitiva* », der Lorbeerbaum « stiehlt » seinen Stamm der Sonne. Die Nymphe « schenkt » der Quelle ebensoviel Jasmin in ihren Gliedern, als ihr Körper Gras bedeckt. Schliesslich kommt noch das bedeutende Wort « *armonia* », welches fast Subjekt der ganzen Strophe ist. Noch deutlicher zeigt sich die Erscheinung in der Str. XXVII :

entre dos mirtos que -de espuma canos-,
dos verdes garzas son de la corriente.
Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisongeramente
a la de viento -cuando no sea cama
de frescas sombras -de menuda grama.

Die Myrthen erinnern an Menschen, wenn sie vom Schaum « grauhaarig » werden. In den letzten vier Zeilen spiegelt sich ein Mensch, Galathea, in seiner ganzen Sehnsucht. Alles gruppiert sich um das Wort « *cama* », das unterbewusste Traumbild der keuschen Nymphe, die mit aufgeregten Sinnen hängende Schlinggewächse, Zweige und Wedel des Waldes für Schleier und Vorhänge eines Bettes hält.

P., der Kyklop, hat sein Leitmotiv. Er wird angekündigt durch ein düsteres Maestoso. Wie sich im Anfang der Fabel

Digitized by Google

jene grausige Unnatur der Berge vor uns auftürmt, so kehrt — dies ist eine sehr subjektive Empfindung — mit Vers 337 ein schwefelflammenblaues Licht wieder, das uns mehr als alle klotzigen Felsmassen das Nahen des Einäugigen ankündigt wie ein aufziehendes Gewitter :

> ...una roca brava,
> que a la playa, de escollos no desnuda,
> linterna es ciega y atalaya muda.

Die wenigen Worte, in denen die Landschaft ersteht, bringen sogar die Gestalt des Riesen mit : *roca brava... linterna ciega... atalaya muda* — jedes ein Attribut P.s.

Wird so die Natur ganz zum Spiegel des Menschen, so bleibt von dem Menschen nichts als sein in der Natur gespiegeltes, im Spiegel entmenschlichtes, auf dem Quecksilber des Ewig-veränderlichen gleitendes Ebenbild.

Era un monte... So fängt die Beschreibung P.s an und steigert sich bis zur vollständigen Umwandlung seines Körpers in ein Gebirge : *... el cabello, imitador undoso / de las oscuras ondas del Leteo... un torrente es su barba impetuoso, / que adusto hijo deste Pirineo / su pecho inunda.* In den ersten Zeilen der siebenten Str. ist er uns aber schon als der Sohn des Meeres begegnet, dessen Stirn dem Erdkreis gleicht.

P. ist so recht die Gestalt, die G. brauchen konnte, ein Überwesen, ein schon im Mythos ausserhalb des Menschlichen stehendes Element, dem der Dichter nur mit der Kraft seiner Phantasie nachzugehen brauchte, um eine Figur zu finden, die ganz und gar in seine Welt gehört. Der Titan in der Titanenlandschaft. Ein schwerer Fichtenstamm beugt sich unter dem Druck seines Armes; kein wildes Tier entgeht seiner Grausamkeit; alle Früchte des Feldes trägt er in seiner Hirtentasche mit sich herum; er pfeift auf einer fürchterlichen Flöte. Wenn nach Beendigung der Acisepisode das drohende « *su aliento humo, sus relinchos fuego...* » losbricht, denkt man selbstverständlich sofort an P. Aber das Gedicht fährt fort :

Digitized by Google

-si bien su freno espumas- ilustraba
las columnas Eton, que erigió el griego...

Man atmet auf — das furchtbare Motiv kündet nicht den Tod, sondern nur das gewaltige Ausklingen des Tages. Aber schon die nächsten Zeilen beweisen, dass der Schreck, den die erste eingejagt, vom Autor beabsichtigt war, dass er nur durch das Possessivpronomen irregeführt hat, dass in dem Abend sich schon P. ankündigt, um in der vierten Zeile endgültig hervorzutreten :

cuando , de amor el fiero jayan ciego,
la cerviz oprimió a una roca brava,
que a la playa, de escollos no desnuda,
linterna es ciega y atalaya muda.

Wir sehen seine Macht und Stärke : *Arbitro de montaña y ribera*; wir hören seine gellende Richterpfeife und den fürchterlichen Klang seiner Stimme, die wie einschlagender Blitz durch die Täler kracht :

Las cavernas en tanto, los ribazos
que ha prevenido la zampoña ruda,
el trueno de la voz fulminó luego...

104 Verse singt der Unglückselige, dessen Tragik in der Misgestalt seines Körpers liegt, Verse bitterster Traurigkeit, harter Anklage und wilden Drohens.

Wir müssen G.s Stärke bewundern, wenn wir seinen Gesang neben den des Carrillo stellen. Mit Carrillos P. haben wir Mitleid, mit dem g.schen keineswegs, obwohl gerade letzterer eher dazu angetan ist, den Gedanken an jenen Typus Mann zu wecken, dem sich wegen seiner äusserlichen Hässlichkeit das Weib versagt — eine Tragik, der vielleicht nur ein lebensdurstiger Priester wie G. den rechten Ausdruck geben konnte.

« G. aber ist hart » (1); nirgends zeigt sich das deutlicher

(1) Diego 1, p. 12 : G. era duro (y Lope blando...)

Digitized by Google

als hier. Der Klagegesang des Riesen entlockt niemand eine Träne. G.s Kyklop bleibt immer der Titan in seinem titanischen Schmerz, wogegen Carrillos P. im Schmerz zum weinenden Menschen wird, der vor seiner Angebeteten in den Staub sinkt. Der Titan G.s schreibt vom hohen Riff aus sein Elend mit dem Finger an den Himmel :

LII : y en los cielos, desde esta roca , puedo
escribir mis desdichas con el dedo.

Gibt es eine eindrucksvollere Darstellung des überwältigend Tragischen? Dennoch empfängt den Eindruck nicht unser Gemüt, nur Auge und Geist erschauern vor dem gewaltigen Bild. Unser Mitleid wäre zu klein — da wir Menschen sind — für den, in dessen Hand der Mensch eine Fliege ist. G.s Dichtung wendet sich nicht an das Gemüt, weil ihr Vorwurf das Übermenschliche ist. Sie will kein Gefühl, sie will Erziehung, Verfeinerung der Sinne, Kräftigung, Erschütterung und Begeisterung des Geistes.

Alle Argumente, die der Riese anführt, um Galathea für sich zu gewinnen, sind nur dazu da, den Begriff seiner Grösse in uns zu dehnen; seine Liebesbeteuerungen zeigen die Gewalt seines Schmerzes. Wir vermögen die Äusserungen dieses Schmerzes zu verstehen; aber empfinden, wie es dem Riesen zumute ist, wenn er in seiner Qual auf den Felsen steigt und in die Wolken kritzelt : Himmel, wie unglücklich bin ich ! — das können wir nicht. Wir können nicht mit menschlichen Empfindungen zu einem Wesen kommen, das ausserhalb des Menschlichen steht. Denn G. « wusste sich einen ausserirdischen Raum zu schaffen, wo er seine aussermenschlichen Geschöpfe unterbrachte ». (1)

Die Gestalt P.s tritt durch seinen Gesang deutlicher vor das Auge. Von den 13 Strophen, die er zählt, sind die beiden ersten

(1) Jarnés : Supo crear un recinto ultratelúrico donde ir alojando sus extrahumanas criaturas.

Digitized by Google

der Verherrlichung Galatheas gewidmet, die dritte enthält die Anklage der Grausamen, die ihn nicht erhört :

...escucha un dia
mi voz por dulce cuando no por mia.

Dies ist die tiefste Selbsterniedrigung, deren der g.sche P. fähig ist, die einzige Bitte, die er an Galathea richtet.

Die vierte und fünfte Strophe seines Liedes gelten der Beschreibung seines märchenhaften Reichtums. Erst mit der sechsten tritt er uns als Halbgott, als Kind des Mythos entgegen, als Sohn Neptuns. Sein stolzes Selbstgefühl erreicht in dieser Strophe den Höhepunkt, und er droht der verborgenen Nymphe

LI : Polifemo te llama, no te escondas...

In der siebenten Strophe erreicht das Klagelied seinen Höhepunkt. Eigentlich gilt sie, wie die vorhergehende und die folgende, der Beschreibung und dem Lob seines eigenen Ich, seiner Grösse und Ungewöhnlichkeit, sie enthält aber jenen Ausdruck seines Schmerzes, den wir oben behandelt haben. Mit ihm, den wir im Anfang der Fabel als Gebirge kennen gelernt, wetteifert vergeblich das wirkliche :

LIII : : Qué mucho si de nubes se corona
por igualarme la montaña en vano...?

Wieder erhält die Natur menschliche, hier sogar innere Eigenschaften : Ehrgeiz und Eifersucht.

Die neunte Strophe zeigt den Kyklopen als von Mensch und Vieh gefürchtetes Wesen, das nur um der Liebe zu Galathea willen dem Wanderer gnädig ist. Die seltenen Schätze, die der Riese noch neben seinen landwirtschaftlichen Reichtümern besitzt, werden in der zehnten und elften Strophe seines Gesangs vorgeführt : reiche Ladungen zerschellter Schiffe, Spezereien aus dem Orient. Dieser wird nach echt g.scher Art vermenschlicht :

Digitized by Google

.....cuantas vomitó riquezas...
por las bocas del Nilo el Oriente.

Auf Schritt und Tritt begegnet die Vermenschlichung der Natur, die sich oft nur in einem Wort, aber stets deutlich kundtut :

del fiero mar... la sañuda frente.

Das letzte Lockmittel, das der Kyklop der Nymphe vorhält, sind orientalische Kunstgegenstände, die ihm ein Schiffbrüchiger geschenkt hat. Er kommt aber nicht dazu, sein Lied zu Ende zu singen, denn er lässt sich als guter Hirt durch seine Ziegen ablenken, die an den Weinreben knabbern. Die Steine, mit denen er nach den Tieren wirft, springen in die Grotte, in der Acis und Galathea liegen. Die Katastrophe tritt mit unheimlicher Raschheit ein. Schon schleudert der Riese in wild aufflackernder Eifersucht einen Felsen auf Acis, der mit Galathea durch die hereinprasselnden Steine aus dem Versteck vertrieben worden ist. Aber mit dem Steinwurf hat P. sein eignes Schicksal besiegelt : die Nymphe bricht weinend bei dem Toten zusammen, während sein Blut sich in einen Fluss verwandelt, der seine Geliebte in stets neuer Vereinigung empfangen wird. Der Name P.s wird nicht mehr genannt.

Der Kyklop ist die Haupgestalt des Gedichtes. Die düstere Stimmung, welche ihn begleitet, herrscht vor und wird nur durch die wunderbar heitere Acisepisode in der Mitte unterbrochen.

Der P. G.s ist der letzte und bedeutendste Hirte der Renaissanceliteratur.

Hinter ihm treten die andern Personen stark zurück. Acis ist fast nur Nebenperson und der lebendige Träger des Motivs « *Arde la juventud* ». Wir lernen ihn, den Hirten, in einer Landschaft ohne Hirt kennen. Ein herrenloses Ochsengespann, kein Pfiff des Hirten, keine surrende Schleuder. Aus all dem, was nicht vorhanden ist, aus lauter Negativem, entsteht ein positives Bild. Die Strophen XXI/XXII bilden, wenn man sie vollständig

Digitized by Google

von der Fabel isoliert und mit einer Überschrift versieht, das genialste lyrische Gedicht des Siglo de Oro :

El Pastor

Arde la juventud, y los arados
peinan las tierras que surcaron antes
mal conducidos, cuando no arrastrados,
de tardos bueyes cual su dueño errantes;
sin pastor que los silbe, los ganados
los crujidos ignoran resonantes
de las hondas, si en vez del pastor pobre
el céfiro no silba, o cruje el robre.

Mudo la noche el can, el dia dormido,
de cerro en cerro y sombra en sombra yace;
bala el ganado; al misero balido,
nocturno el lobo de las sombras nace ;
cébase - y fiero deja humedecido
en sangre de una lo que la otra pace.
¡ Revoca, Amor, los silbos, o a su dueño
el silencio del can siga, y el sueño !

Mehr ist zur Charakterisierung des Acis nicht nötig. In der ersten Strophe ist die verlassene Landschaft selbst der Hirt, in der zweiten ist es der Hund. In der zweiten Strophe liegt auch schon die Schuld, die am Ende der Fabel durch den Tod gesühnt werden muss.

Typisch G. : ein Mensch wird uns nahe gebracht durch zwei Strophen, in denen durchaus kein Mensch auftritt, in denen es ausdrücklich heisst : ohne Hirt, anstatt des Hirten.

Mit einem Zirkel wird der Bogen um die Strophen geschlagen, von der ersten Zeile verbindend zu den beiden letzten : alles ist so einsam, denn : Die Jugend brennt — *el silencio del can siga a su dueño...*

In Str. XXIV kommt Acis in eigener Person. Aber ist er, der zum Träger einer einzigen, der menschlichsten aller Tugenden, der Liebe, wird — ist er ein Mensch ?

XXIV -polvo el cabello, humidas centellas,
si no ardientes aljófares sudando -..

Digitized by Google

Nur die Worte *cabello* und *sudando* erinnern daran, dass es sich um ein Lebewesen handelt. Auch dieses wird im Spiegel der Natur gezeigt.

Die Achse g.scher Poesie ist das Aesthetische ; « aus der Natur verschwindet nicht nur alles Hässliche, Unbequeme, Unangenehme, sondern selbst ihre Schönheit wird stilisiert und vereinfacht, um sich auf wohlbegrenzte Räume zu beschränken, auf elastische Verkürzungen, harmonische Klänge, leuchtende Farben. Stilisierung mit dem Kamm, geschickte Zauberei, die nur durch das anhaltende und komplizierte Metaphernspiel, dessen sich G. bedient, möglich wird ». ([1]) Dasselbe lässt sich von den Gestalten sagen, die vom Menschlichen nur das Kraftvolle, Schöne behalten —somit also stilisiert, in einem Hohlspiegel gesehen sind. Wäre Acis ein Mensch, so müsste ihn notwendigerweise der Schlag treffen, sobald er « *cuanto pudo* » Kopf und Hände, in erhitztem Zustand, in den Bach steckte. Einem schwerverwundeten Menschen wie Medoro (Romanze: *En un pastoral albergue*, 1602) kann auch nicht das Lager, das ihn in der Nacht nach seiner Verwundung aufnimmt, Brautbett sein. Derartigen nur in der Dichtung vorkommenden Ereignissen fehlt jeglicher Realismus; G. ist Antirealist.

Von Acis erfahren wir weiter nichts, als dass er ein armer Hirt ist, der eine Nymphe liebt. Wie er sie mit dem Wenigen beschenkt, das ihm seine karge Wirtschaft einbringt, wie er als einziger von allen Liebhabern ihren Schlaf nicht stört, wie er nicht einmal wagt, ihr seine Liebe zu gestehen, sondern wartet und mit Schlauheit beobachtet, ob sein Gefühl in ihr den rechten Widerhall findet, das alles beleuchtet nur die Schönheit

([1]) Alonso 1, p. 14/15 : De la naturaleza, no solo ha desaparecido lo feo, lo incomodo, lo desagradable, sino que aun su misma belleza se ha estilizado o simplificado para reducirse a bien deslindados contornos, a escorzos agiles, a armoniosas sonoridades, a espléndidos colores. Peinada estilisación, hábil escamoteo que solo con el continuo y complicado juego de metáforas de que usa G. hubiera sido posible.

Digitized by Google

seiner Liebe. Immer wieder wird er aus dem Bereich des Menschlichen durch den Spiegel der Natur entrückt : er wird zum *tronco*, zum *olmo*. Nur einmal wird von seinem Aussehen gesprochen, in den Str. XXXV und XXXVIII :

XXXV : .....atenta mira,
en la disposición robusta, aquello
que si, por lo suave no la admira,
es fuerza que la admire por lo bello.
Del casi tramontado sol aspira,
a los confusos rayos su cabello :
flores su bozo es, cuyas colores,
como duerme la luz, niegan las flores.

XXXVIII: gallardo el joven la persona ostenta...

Die Metamorphose des Acis nach seinem Tod klärt endgültig darüber auf, dass auch er, der Sohn der Symetis, eine mythische Gestalt, nicht Mensch, ist. Ihn vernichtet das Feuer der Liebe, Amor lässt ihn schuldig werden, lässt ihn seine Herden den Wölfen preisgeben, und noch ehe P.s Lied beginnt, weiss man, dass Acis' Schicksal nicht mehr zu ändern ist.

XLV : ...infelice olmo que pedazos
la segur de los celos hará, aguda.

P. schleudert den Felsen, der ihn zerquetscht. Da er aber um der Liebe willen schuldig geworden ist, wird er erlöst und verklärt.

Bleibt noch Galathea, die dritte Gestalt des Gedichts. Ein heiteres Motiv heller Vokale kündet ihr Nahen :

Ninfa, de Doris hija la más bella...

In der Schilderung weiblicher Schönheit sich zu ergehen, war eine der grossen Freuden G.s. Unermüdlich sehen wir ihn am Werk, wie er die stets neuen Reize des Weibes mit stets anderen, immer leuchtenden, transparenten Farben malt,

Digitized by Google

wie er mit göttlichem Meisel Leiber formt, die ein Windhauch zu zerbrechen droht. Keine der gleichen Frauen ist der andern vollkommen gleich, und doch schildert er von allen nur den Körper. Galatheas Augen sind, wenn sie uns zum ersten Mal begegnet, zwei lichtvolle Sterne (*una y otra luminosa estrella*, XIII), später sind sie zwei Sonnen (*por no abrasar con tres soles el dia*, XXXIII), dann zwei schöne Lichter (*ambas luces bellas*, XXIV), die zwei schönsten Sterne (*estrellas ... en dos ... las más bellas*, XLVI), zwei Lichter, zwei Sonnen (*cuando niega una luz un carro de oro / que en dos la restituye Galatea*, XLVII). Ihre Haut ist weisses Gefieder (*lucientes ojos de su blanca pluma*, XI), sie schimmert wie Kristall, wie die Federn eines Pfaus, wie ein weisser Schwan (*si roca de cristal no es de Neptuno / pavon de Venus es, cisne de Juno*, XI oder *Carcaj de cristal...*, XLI oder *cristalinos pampanos sus brazos*, XLV und *blanca más que las plumas de aquel ave / que dulce muere y en las aguas mora*, XLVI), sie gleicht den weissen Lilien und, im Schein der Morgenröte beschneitem Purpur oder rotem Schnee (*o purpura nevada o nieve roja*, XIV oder ... *pomos de nieve*, XLI und ... *correr al mar la fugitiva nieve*, LXI). Der Perle gleicht ihre Stirn (*de su frente la perla es eritrea / emula vana*, XIV), dem Bernstein das Ohr (...*al nacar de su oreja*, ibid.). Ihr Körper ist weiss wie Jasmin, dem Schnee gleichen ihre Glieder (*tantos jazmines... / la nieve de sus miembros*, XXIII). Ihre Füsse sind Elfenbein (*al marfil luego de sus pies*, XXXVIII).

Gerade im Körperlichen, im rein Menschlichen, findet G. die Göttlichkeit seiner Gestalten, denn seine Frauen sind Gottheiten für ihn (... *su pie divino*, XVII und *deidad aunque sin templo, es Galatea*, XIX und ... *al idolo dormido...*, XXV). Neben der reinen Körperlichkeit werden uns Eigenschaften bekannt, die von göttlicher Reinheit zeugen; die Furcht vor dem unbekannten Spender des Obstes (... *del temor grave*, XXXII), die Unerfahrenheit gegenüber der List des Acis (... *bárbara al mentido / retórico silencio que no entiende*, XXXIII),

Digitized by Google

der Ehrgeiz, ihm an Höflichkeit und Rücksicht nicht nachzustehen (*urbana al sueño...*, XXXIII und *...compitiendo al garzón dormido en cortesia*, XXXIV), ihre Angst, wenn Acis ihren Fuss küssen will (*menos ofende el rayo prevenido / al marinero, menos la tormenta / prevista le turbó o pronisticada : / Galatea lo diga, salteada*).

Als Gegengewicht zu dem « *deseo* » der Männer gibt G. den Frauen den « *desdén* », eine Eigenschaft, die, allen gemeinsam, das Allermenschlichste, in G.s Absicht Göttliche, die Sinnlichkeit, verstärkt. In Galathea : ... *en los desdenes / perdonado...*, XVI oder *la fuga... / que el desdén solicita*, XVII oder *el desdén hasta alli de Galatea*, XXX und ... *con desvios Galatea suaves / a su audacia los términos limita*, XLI. (In dem Kapitel über Erotik werden wir noch über die Frauengestalten zu sprechen haben).

Als letzter Erbe der Renaissance hat G. auf ihre Werte aufgebaut. Er hat es getan, sowohl in der Behandlung der Landschaft als auch der Gestalten. « G. greift die erhabenste Gabe der Renaissance auf : die Liebe zum Preziösen, mit der er seine Landschaft malt als Synthese, nicht Reproduktion, als selbständige Schöpfung, nicht Ausstattung — eine Landschaft der Gewähltheit und visuellen Aristokratie, der Preziosität ». (1)

Ein Romanzenfragment von 1604 (*De Thysbe y Piramo quiero...*) führt uns auf die Quelle des g.schen Ideals weiblicher Schönheit. Auch dieses entstammt dem Schönheitsideal der Renaissance. Ein Sonett Petrarcas, welches sich die Dichter häufig zum Vorbild nahmen, gibt dem weiblichen Gesicht folgende Farben : Haar —Gold, Augen —grün, Haut — weiss und rosa. (2) « Die gesamte platonische Dichtung unserer

(1) Bacarisse : G. es el que ha de recoger el don supremo del Renacimiento : el amor a lo precioso, y con ello crear un paisaje, síntesis y no reproducción, entelequia y no inventario, un paisaje de selecciones y aristocracia visual, de preciosidad.

(2) Cossío 2, p. 110 : El más imitado soneto de Petrarca dió como resumen de los colores que animan el retrato inasequible de la belleza femenina estos cuatro : oro de los cabellos, verde de los ojos, blanco y rosa de la epidermis.

Digitized by Google

(der span.) Renaissance ist in einem ihrer Lieblingsthemen ein dauerndes Verweben und Auflösen dieser vier Lichter, sie sucht ständig nach einer definitiven Kombination, die nie oder für den anspruchsvollen Liebenden in nicht hinreichend beglükkendem Masse gefunden wird ». (1) Dieses traditionelle Bild gibt unsere Romanze, natürlich mit G.s Metaphern :

Era Thisbe una pintura
hecha en lámina de plata,
un brinco de *oro* y cristal
de un rubi y dos *esmeraldas*
.....
Desde la barba al pié, Venus,
su hijuelo y las tres gracias
deshojando estan *jazmines*
sobre *rosas encarnadas*.

Nicht von Augen, Haut oder Haar ist die Rede, doch wir erkennen sie in dem *brinco de oro*, den *dos esmeraldas* und den *jazmines sobre rosas encarnadas*.

Der Dichter bleibt nicht bei dieser Kombination stehen. In der Romanze *La ciudad de Babylonia* (1613) hat Thysbe, abgesehen davon, dass sie viel genauer gesehen ist, auch in den Farben Veränderungen erfahren :

terso marfil su esplendor,
no sin modestia, interpuso
entre las ondas de un Sol
y la luz de dos carbunclos.
.....
Luciente cristal lascivo,
la tez digo de su bulto
vaso era de claveles
y de jazmines confusos.

(1) Ibid. p. 111 : Toda la poesía platónica de nuestro Renacimiento es, en uno de sus temas favoritos, constante tejer y destejer de esta cuadriga de luces, en busca siempre de una combinación definitiva, nunca lograda, o insuficientemente feliz para el amador exigente.

Digitized by Google

Die Stirn ist Elfenbein, die Augen sind Karfunkel geworden, das Haar ist Gold, das Fleisch Kristall, die Gesichtsfarbe Jasmin (mit Nelkenrot) geblieben.

Das Ergebnis der seitherigen Untersuchungen G.s hat erwiesen, dass man ihm durch stilistische Analysierung nicht näher kommt. Sie führt zu einer unübersehbaren Menge gelehrter Fachausdrücke, die tatsächlich dazu angetan sind, das Werk des Lyrikers « dunkel » erscheinen zu lassen, wo es garnicht dunkel ist.

Abgesehen von der Entwicklung, die jeder Künstler durchmacht, war G.s Welt immer eine andere als die, in der wir leben; in den schlichtesten Romanzen schon ist es eine Welt, in der es keine Natur, keine Menschen gibt. Wenn man schon die Behauptung L. P. Thomas' (2, p. 42), die Romanze von 1603 En los pinares del Xucar spreche « *une langue très simple, sans aucun néologisme, sans aucune inversion forcée* », nicht uneingeschränkt zugeben kann (die Verse : *cuyo pié besan dos rios / por besar de ellas las plantas* oder : *Alegres coros tejian* oder : *Una entre los blancos dedos / hiriendo negras pizarras* lassen sich wohl kaum als « sehr schlichte Sprache » bezeichnen), so bedeutet sein Satz : « *Quant à la pensée, elle y était généralement simple, naturelle, un peu subtile par endroits, mais d'une subtilité qui n'avait rien de nouveau ou d'insolite* » einen Irrtum.

Das Bild der Romanze ist schon ebenso barock, ebenso entnaturalisiert wie jene Thysbe der Romanze von 1618 :

El cabello en crespos nudos
luz da al Sol, oro a la Arabia,
cual de flores impedido,
cual de cordones de plata
del color visten de el cielo,
si no son de la esperanza,
palmillas que menosprecian
al zafiro, y la esmeralda.
El pié (cuando lo permite
la brujula de la falda)
lazos calza, y mirar deja
pedazos de nieve, y nacar.

Digitized by Google

Das sind keine Menschen von Fleisch und Blut. Schnee und Perlmutter steigen neckend aus einem Kompass weisser Wäsche, und gläserner als Saphir und Smaragd schimmern die Gewänder aus « *palmilla* », einer industriellen Spezialität der Stadt Cuenca, die zum Symbol für Glaube und Hoffnung wird. Wesen, deren Haar stärker blendet als die Sonne, wertvoller ist als alles Gold des Orients, das mit Blumenkränzen und Silberreifen in Bann geschlagen wird. Die Strophe schliesst mit einer vier Verse langen Interjektion :

Ellas, cuyo movimiento
honestamente levanta
el cristal de la columna
sobre la pequeña basa.

Was eben noch Schnee und Perlmutt war, ist jetzt Kristall und Säule. Es sind alles nur Reflexe einer unstofflichen Materie, die in G.s unfasslich heller Welt dauernd wechselt und doch ewig dieselbe bleibt.

Dasselbe Bild begegnet in der S. I. 550 ff., diesmal aber in einem natürlichen Spiegel, nach G.s Liebhaberei, im Bach :

en cuanto él hurta blando,
entre los olmos que robustos besa,
pedazos de cristal, que el movimiento
libra en la falda, en el coturno ella,
de la coluna bella,
ya que celosa basa,
dispensadora del cristal no escasa.

Man sieht, dass eine nicht geringe Ähnlichkeit mit den obenzitierten Romanzenversen besteht.

Wie diese Mädchen sonst aussehen mögen, sagt uns die Landschaft (194-228), in der sie uns begegnen : in der Ferne ein Fluss, der sich durch üppige Felder schlängelt; Landhäuser an seinen Ufern ; im Hintergrund das Meer, in das er sich ergiesst; vorn eine epheuumrankte Ruine. In dieser Landschaft erwarten wir Schäferinnen und Schäfer. Es wäre eine typische

Digitized by Google

Barocklandschaft, ein Gemälde von Poussin vielleicht, hätte es nicht jenes phosphoreszierende Licht, jene Tiefe und jene in dem Fluss sich perspektivisch verjüngende Ferne, jene Metaphern, die uns schliesslich beweisen, dass es gar keine Landschaft mit Bäumen und Wassern unsrer Welt ist. Der Fluss ist zuerst « leuchtender Sohn jener Berge », wird aber dann in der Gedankenüberschneidung zum « Satz », zum Gebilde der menschlichen Erfindungskraft :

con torcido discurso, aunque prolijo
.....
- en brazos dividido caudalosos
de islas, que paréntesis frondosos
al periodo son de su corriente -

Zwischen dem Bild des Satzes wird aber des Bild das Kindes der Berge weitergeführt, wenn es heisst :

.....aunque prolijo
tiraniza los campos utilmente.

Während das Kind auf seinem Lauf von der Quelle zur Mündung spielt

huye un trecho de si, y se alcanza luego;
desviase, y, buscando sus desvios,
errores dulces, dulces desvarios
hacen sus aguas...,

gleicht es für den Dichter vielleicht einem seiner eigenen Sätze.

Wenn wir G. oben einen Antirealisten genannt haben, so bedarf diese Bezeichnung, ehe wir fortfahren, einer Rechtfertigung. Es gibt selbstverständlich keine Kunst, die des Realismus so ganz und gar entbehrte, dass in ihr keine Spur von irdischer Wirklichkeit zu finden wäre. Der Umstand, dass wir psychologische Konstraste in G. feststellen durften, birgt schon an sich genügendes Beweismaterial dafür, dass auch für seine Kunst die Wirklichkeit zur Basis wurde. Wie wir jedoch den Begriff Antirealistik verstanden haben wollen, mag

Digitized by Google

ein Bild von El Greco (der dadurch übrigens in keiner Weise mit G. verglichen sein soll) erläutern helfen. Unter all seinen Heiligen- und Altarbildern gibt es auch ein Panorama der Stadt Toledo. Es ist bekannt, dass wohl kaum eine Stadt, von der Ferne oder auch von der Nähe gesehen, flacher, platter, inniger an den Boden geschmiegt wirkt, als Toledo. Nichtsdestoweniger sieht man auf dem Bilde Grecos eine Unzahl seltsam in die Höhe flammender, gespenstisch gedehnter Wolkenkratzer, hinter dürren, langstieligen Bäumen und unter einem gewitterschweren Fjordhimmel. Das Bild ist realistisch, weil darauf Bäume, Häuser und Himmel zu sehen sind, sogar Häuser mit Fenstern und Dächern, Bäume mit Blättern und ein Himmel mit Wolken — es ist aber als Komposition, als Schöpfung, antirealistisch, weil es auf unserer Erde nirgends eine solche Stadt gibt, deren Anblick quält wie ein entsetzliches Traumbild. So ist die Antirealistik G.s, wenngleich sie mit der Grecoschen nicht mehr als den von uns gewählten Namen gemeinsam hat. G. spricht von Bäumen, Hütten, Felsen, Tälern, Vögeln, Menschen usw., es lebt aber kein Mensch, der durch die Welt G.s — wenn nicht im Traum — jemals gewandert ist.

Wie Beethoven mit bekannten Tönen eine neue, unbekannte Musik geschaffen hat, so hat G. mit bekannten Worten eine neue Poesie, mit bekannten Begriffen ein unbekanntes Universum geschaffen.

In den Ss. treten wir in ein absolut in sich geschlossenes Universum. « Niemals, (vielleicht mit Ausnahme Mallarmés, seines Bruders im Geist jenseits der Jahrhunderte) vermochte ein Dichter sich in solchem Masse in sein Universum einzuschliessen. Ein Mikrokosmos, der sich allen Fugen des Makrokosmos, der ihn umgibt, einpassen lässt und sich dennoch von ihm scheidet ». (1)

(1) Miomandre 2 : Nunca (salvo, quizá, en Mallarmé, su hermano espiritual a través del tiempo) un poeta supo encerrarse hasta tal grado en su universo.

Digitized by Google

Die S. I. beginnt mit jenem Bild, dessen Teile zwar unsrer Welt angehören, dessen Ganzes aber niemals in ihr Raum fände, ohne sie zu zerstören. Schon hier am Eingang strahlt ein Licht, das uns blendet wie südliche Sonne, wenn wir aus dem Halbdunkel eines Hauses treten. Wie konzentriert sich hier alles, was Leuchtkraft hat *(la estación florida — media luna — el Sol — todos los rayos — luciente honor — cielo — zafiro — estrellas)*, in sechs Zeilen. Schon hier am Anfang muss man wissen, dass man eintreten wird in eine « Welt, die nicht nur des Tages Licht erleuchtet, sondern eine Strahlung, ein wie Phosphoreszens aus dem Innern kommendes Leuchten aller Dinge ». (1)

Hart ist diese Natur des Lichts und des Kristalls, hart und wie uns scheinen mag, unfruchtbar. Alles scheint erstarrt zu sein. Mit Staunen sehen wir deshalb, wie alles lebendig, alles beweglich wird. In der zweiten Zeile warnt uns das Wort « *mentido* » und sagt, dass wir der Form allein nicht glauben dürfen; denn die Gestalt trügt; hinter ihr stecken Wahrheit und Leben. Der verlogene Räuber Europas ist kein Stier, sondern Jupiter — folglich ist auch jenes starre Sternbild nicht, was es zu sein scheint, sondern ein Stier mit einer Stirn, mit Hörnern, mit einem Fell; und die Sterne um ihn her sind keine feststehenden Körper im Weltraum, sie sind leuchtend helle Tiere, die der grosse Stier auf der Weide bewacht. Die Weide wiederum ist kein unendlich weiter, leerer Raum, sondern ein Feld, auf dem blaue Edelsteine wachsen, von denen sich die goldnen Tiere nähren. Rogelio Buendia behauptet nicht zuviel, wenn er sagt: « G. wird zum Schöpfer der Dichtungslandschaft, der faltenlosen, durchsichtigen Landschaft, indem er den Schnee

---

Microcosmo ajustado a todas las facetas del macrocosmo que le rodea y del que, sin embargo, se separa.

(1) Alonso 1, p. 35/36 : Mundo iluminado, ya no solo por la luz del día, sino por una irradiación, una luz interior, una como fosforescencia de todas las cosas.

Digitized by Google

der Farben auf die Schatten fallen lässt ». (1) Wir müssen hinzufügen : diese Landschaft ist absolut identisch mit den Wesen, die sie hervorbringt; sie sind nur in ihr und durch sie, und die Landschaft ist nichts anderes als jene. Diese Welt aber ist ebenso reich wie die reale : « Wunderbar vereinigen sich in G.s Vers üppige Weiber, Götter, Steine, Bäume, Quellen und apollinische Jünglinge. Sie strömen herbei aus allen Mythen,aus allen Zeiten und Ländern. Doch nie in hässlich geballter Masse. Stets in ruhiger Harmonie. Abseits von Zeit und Anekdote reihen sich alle ein in den Fries des genialen Gebäudes, nicht, damit daraus ein Heldenlied geformt, sondern damit ein Gesetz prachtvoller Instrumentierung erfüllt werde ». (2)

Für Dámaso Alonso ist G.s Landschaft « eine Natur voller Prunk und Putz, eine verwandelte Natur ». (3) Auch sie ist nicht ohne Entwicklungsgeschichte : G. baut auf die letzten und höchsten Errungenschaften seiner Vorfahren in der Kunst auf. Seine « æsthetisch verzerrte Natur » ist das « letzte Ergebnis der Entwicklung, die in der griechisch-lateinischen Schäferpoesie wurzelt und in der italienischen Renaissance wieder erwacht und erstarkt ». (4) Das *letzte* Ergebnis ! Der Leistung G.s konnte nichts mehr hinzugefügt werden; er war kein Wegbereiter für die andern, aber er ist als einziger den Weg, den die andern begonnen hatten, bis zum Ziel gegangen.

(1) Buendia : G. crea el poema-paisaje, el paisaje desdoblado, transverberado, echando sobre la sombra la nieve de colores...

(2) Jarnés : Maravillosamente, se juntan en el verso de G. hembras lozanas, dioses, piedras, árboles, fuentes y mozos apolineos. Acuden desde todos los mitos, desde todos los tiempos y lugares. Nunca en fosco tropel. Siempre en sosegada armonía. Desalojado el tiempo y la anécdota, unos y otros se enlazan en los frisos de la genial arquitectura, no para realizar una epopeya, sino para cumplir una ley de preciosa orquestación.

(3) Alonso 1, p. 14 : ... lo que nos da es una naturaleza llena de atuendo y de afeite, una naturaleza deformada.

(4) Ibid. p. 12 : ... una naturaleza deformada estéticamente, último resultado de la evolución que arranca del bucolismo grecolatino y resurge y se completa en el Renacimiento italiano.

Digitized by Google

Neben den füllenden Gestalten, von denen uns nur das Äussere mit den Begriffen der g.schen Welt (Elfenbein, Kristall, Bernstein) geschildert wird, begegnen in den Ss. andere, deren Zahl zwar klein, deren Bedeutung aber so gross ist wie ihre Reden. Man kann nicht behaupten, G. habe sich in irgend einer seiner Gestalten selbst darstellen wollen. Er hat sich aber bei der Darstellung der Personen so sehr in sie hineinversetzt, dass er sie zuweilen vergass und wie aus seinem Munde sprechen liess. Wie darf ein Kyklop sagen :

XLIX : ...los rios
...derivados *de los ojos mios* ?

Ist nicht ein noch stärkerer Beweis für unsere Behauptung, dass sich zu G.s Sehgabe, zu seiner Phantasie, zu seinem Geist, plötzlich das Gefühl gesellt, um im Verein mit jenen andern Gaben das Erschütterndste zu schaffen, was je aus seiner Feder geflossen ist : die Klage des Schiffbrüchigen in den Versen 116-171 der S. II. ?

In den Reden der Ss. erkennt man erst die wahre Entwirklichung, Entmenschlichung der Kunst. Diese Reden unterscheiden sich von den übrigen Versen nur dadurch, dass sie noch schwerer verständlich sind als jene, dass sich ein wahrer Irrgarten des Mythos in ihnen auftut. Realistisch ist nur das Thema : der Seemann spricht von Seefahrt, von Fischerei, von der Entdeckung und Erschliessung Amerikas. Der schiffbrüchige Liebende klagt um verlorenes Glück. Der alte Krieger trauert um vergangene Heldenzeiten. Die Chöre singen Hochzeitsgesänge. Licidas und Micon flehen um Erwiderung ihrer Liebesgefühle. Aber keiner von allen ist ein Mensch. So wie alles Seiende dort aus Reinheit, Klarheit, Glanz, Üppigkeit und Licht besteht, so sind diese Menschen nur Weisheit, nur Vornehmheit, nur Liebe, nur Phantasie, Tugend, Geist. Ihre Stimmen sind unendlich rein, ihre Gebärden sind fast priesterlich, sie selber sind ernst-heiter und kraftvoll. Selten überrascht ein Stück

Digitized by Google

Realistik. Z. B. wenn der Fischer der S. II. in seiner Erzählung von den Heldentaten seiner Tochter (388-511) in den Ruf ausbricht : 453 « *Cuantas voces le di; Cuantas en vano..!* »

Dass die Fischer zur Hochzeit ihrer Nachbarn Chöre bilden, Lieder einstudieren und im Wechselgesang vortragen, ist sehr realistisch gedacht. Aber das Ergebnis ist eine kristallhelle Bearbeitung der bäurischen Idee der Ehe, dreimal in der weiblichen, dreimal in der männlichen Psyche (S. I. 774-851). Der Gedanke der Chöre wird von dem Ballett der Fischerinnen weitergesponnen (S. I. 900-931), deren Worte fast im Abstrakten schwelgen :

937 : Entre opulencias y necesidades,
medianias vinculen competentes
a vuestros descendientes
- previniendo ambos daños - las edades.

Man könnte manches in den Ss. mit dem Gemeinplatz « Dichterische Übertreibung » abtun ; es ist aber nach allem, was wir gesehen haben, mehr als das. « *Deshumanización* » ist das Wort, welches unser Jahrhundert geprägt hat — absichtlich, für unsere Kunst, zufällig, für die Kunst G.s. *Deshumanización* ist das Verbindende, das *tertium comparationis* zwischen dem beginnenden 17. und dem beginnenden 20. Jahrhundert. Dort Purismus — hier *l'Art Pur.* —

Das Meer, das wir schon im P. als Wesen mit einer Stirn kennen gelernt haben, ist für G. etwas göttlich Erhabenes, dem er seine kraftvollsten und grössten Worte gewidmet hat. Überall ist es für ihn lebendig. Für ihn ist es ein gütiges Wesen, eine Mutter, der man seine grossen Leiden klagt. Der Schiffbrüchige der Ss. « gibt dem Meer unter Tränen süsse Liebesklagen », und das Meer bleibt nicht stumm, es kennt das Mitleid.

S. I. 11 : ...que condolido,
fué a las ondas...
el misero gemido...

Es ist das grosse Romanzenmotiv des Dichters, das sein Werk

Digitized by Google

einleitet : der Widerhall, den die menschliche Klage im Wasser findet. Schon die frühe Romanze von 1580 *(La más bella niña)* hat das Motiv im Kehrreim :

dejadme llorar / Orillas del mar

Monumental äussert es sich in der Romanze von 1583 *(Amarrado al duro banco)*, die den prachtvollen Klagehymnus an das Meer enthält :

¡ Oh sagrado mar de España..!

wo es heisst :

Dame ya, sagrado mar,
a mis demandas respuesta,
que bien puedes, si es verdad
que las aguas tienen lengua...

In dem mythologischen Apparat des P. wird das Meer personifiziert :

XV : Verde el cabello, el pecho no escamado,
ronco si, escucha a Glauco la ribera...

Menschliches Empfinden, wie im Anfang der Ss., zeigt das Meer auch in der 12. Str. des P., wo es sich vor dem Kyklopen fürchtet :

La selva se confunde, el mar se altera.

Dieser Meereskult erreicht seinen Höhepunkt in der S. II. wo die Verse 116-171 ein Lied an das Meer umfassen, welches vielleicht der erhabenste Gesang seiner Art ist. Die zweite Strophe betet :

¡ Oh mar, oh tu, supremo
moderador piadoso de mis daños!

Ist die letzte Strophe verklungen, so spricht der Dichter seinem Sänger oder sich selber einen Trost in den Worten :

No es sordo el mar : la erudición engaña.

Digitized by Google

Selbst der Wind ist in jener « toten Natur mit herausgearbeiteten, künstlichen Eigenschaften » (1) ein lebendiges Wesen, das empfindet :

que condolido
fué ..... al viento
el misero gemido...

In der Romanze von 1593 (?) *(Levantando blanca espuma)* betet die Braut des Mallorqui zu dem Wind :

Favorable cortés viento...

Im P. wird auch er personifiziert, XXVII :

Vagas cortinas de volantes vanos
corrió Favonio lisongeramente.

Jedesmal, wenn der Wind erwähnt wird, begegnet er in wesenhafter Gestalt, wie in S. I. 67 :

de vientos.. conjuración alguna.

Der Gesang des Pilgers in der S. II. enthält in seiner vierten Strophe die bekannte Metapher für den Wind :

los anales diáfanos del viento.

Je lebloser ein Gegenstand in Wirklichkeit ist, desto lieber belebt ihn der Dichter. So vermenschlicht er gern die Felsen :

S. I. 52 : ...la cumbre
- del mar siempre sonante,
de la muda campaña
arbitro igual...

Ein ähnliches Bild des Felsens zeigt Str. XLIII im P.

(1) Diego 1, p. 41 : ... la naturaleza muerta con calidades elaboradas, artísticas de G....

Digitized by Google

...una roca brava,
que a la playa...
linterna es ciega, y atalaya muda.

Wo der Fels nicht selbst belebt wird, erhält seine Umgebung Leben; S. I. 187 :

un escollo, apacible galeria,
que festivo teatro fué algun dia
de cuantos pisan faunos la montaña.

Der lebendige Stein ist bei G. der letzte harmonische Klang aus der Welt der sterbenden Renaissance :

S. I. 259 : ...dudo
que aun los peñascos la escucharan quedos.

Weniger erstaunt uns, wenn Pflanzen mit menschlichen Eigenschaften bedacht werden, wie es in Vers 225 ff. der S. I. geschieht :

S. I. : ...sus desnudas piedras
visten piadosas yedras,

worauf eine an Vers 32/33 erinnernde Anmerkung gemacht wird :

que a rüinas y a estragos
sabe el tiempo hacer verdes halagos.

Jedes Teilchen der Natur unterwirft sich dem Gesetz der Entnaturalisierung. Der Bach wird Wesen und heiser vom vielen Murmeln, S. I. 248 :

... un arroyo, de quejarse ronco.

Die Sonne wird vollkommen zum Menschen, wenn der Okzident vor das blaue Bett der Seewasser grüne Gardinen zieht. (S. I. 423). Nach neun Zeilen ist das blaue Bett, die See, aber schon zur Schlange geworden, deren Kopf der Norden krönt und deren Schwanz der Süden mit seinen Sternen beschuppt :

Digitized by Google

el istmo que al Océano divide,
y - sierpe de cristal - juntar le impide
la cabeza, del Norte coronada,
con la que ilustra el Sur cola escamada
de antarticas estrellas.

Nichts in der Landschaft ist unbedeutend, nichts entgeht dem Auge des Barockmalers. Wie auf den Gemälden mit den Ruinen, mit den hohen Bäumen, den Hirten, Hunden und Flüssen, jedes Blatt am höhsten Heldenbaum zu sehen ist, so kennt G. jede Welle im Bach, jeden Stein am Weg. Das ist, was ihn mit dem Barock verbindet (während ihn so vieles darüber emporhebt),dass er sein Gemälde fügt : Blatt um Blatt, Stein um Stein, und dennoch in der Wirkung nicht kleinlich, nicht pedantisch — wie es ihm so mancher vorgeworfen hat — sondern monumental, heroisch.

In der Stilisierung, die die Natur allenthalben erfährt, erkennt man bald eine tiefere Ursache. Ist z.B. der Wald eine gemalte Kapelle mit gemalten Vögeln (S. I. 563), wird er zum schattigen Gewölbe mit Fresken (S. I. 619), oder ist er gar nur eine Täuschung (S. I. 965), so geht daraus hervor, dass er von der Hand eines Wesens für Wesen geschaffen ist. Man erkennt die Weltanschauung G.s.: nichts ist sinnlos, alles gehört dem Menschen, der Mensch ist Mittelpunkt aller Dinge, und alle Dinge sind schön für ihn.

Anbetung des Schönen. Kult des Lebens. Pantheismus.

Die S. II. ist die Bestätigung der S. I. Gleich zu Anfang spielt das Meer eine aktive Rolle, wieder erfüllt sich der Glaube an das Meer.

Entrase el mar por un arroyo breve.

Wieder ist es vernunft- und seelenbegabtes Wesen und greift die Erde an :

Muros desmantelando pués de arena
centauro ya espumoso el Oceano.

Digitized by Google

Bewusst verfolgt es sein Ziel :

dos veces huella la campaña al dia,
escalar pretendiendo el monte...

Es vermag nicht nur die Erde anzugreifen und den Bach im Kampf zu überwinden, es ist selbst gegen den Wind gerüstet : ... *duro toro, aun contra el viento armado.*

Auch der Berg, der nur einmal erwähnt wird, darf inmitten der Wesenhaftigkeit nicht tot bleiben, er hat Adern, in denen süsses Blut fliesst :

...el monte...
de quien es dulce vena
el tardo ya torrente...

(Über den Bach siehe Kapitel, Bild' !)

G. bleibt nie bei dem stehen, was ihm von der Renaissance vermacht worden ist; er steigert es oder weiss einen Kontrast dazu zu finden, der dem alten Bild neue Reize gibt. Dass Liebesklagen Steine erweichen können, wussten schon die Lyriker vor Don Luis; deshalb ist « *liquidar rocas* » in Vers 41 der S. II. ein Gemeinplatz. Die Zeile aber, in der er vorkommt, kann nur ein G. schreiben, der selbst Gemeinplätze originell zu machen versteht :

ondas endurecer, liquidar rocas.

Durch den Kontrast wird das Bild wieder visuell fassbar, während der Gemeinplatz völlig phrasenhaft, nicht mehr bewusst hyperbolisch war. So geschieht es in G. allen Gemeinplätzen. Der « Fuss » des Berges wird wieder sichtbar, weil der ganze Berg wandelt, das « Zelt » des Himmels wird greifbar, weil der Mensch darin wohnt, der « hüpfende und springende » Bach wird erträglich, weil er seinem Vater, dem unwirschen Meer, entgegeneilt, um ihn zu begrüssen.

Meer und Himmel sind Anfang und Ende der Welt G.s. Meer und Himmel geben ihm die Vision einer gläsernen,

Digitized by Google

phosphoreszierenden Welt satter Farben. Meer und Himmel sind ihm der liebste Hintergrund :

Invidia convocaba...
al balcón de zafiro
las claras, aunque etiopes, estrellas,
y las Osas dos bellas,
sediento siempre tiro
del carro perezoso, honor del cielo.

Meer und Himmel sind die ewig gleichen, ewig sich wandelnden Elemente, deren göttliches Geschenk, die Farbe, ihn nie im Stich lässt :

677 : Las horas ya, de números vestidas,
al bayo, cuando no esplendor overo
del luminoso tiro, las pendientes
ponian de crisólitos lucientes,
coyundas impedidas...

Was in dieses durchsichtige Weltall hineingeschoben wird, muss ebenso kristallklar und glänzend sein wie seine Umgebung, sei es nun Mensch, Pflanze, Haus oder Ding.

691 : en la cumbre modesta
de una desigualdad del horizonte,
que deja de ser monte
por ser culta floresta,
antiguo descubrieron blanco muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestuosa cano;
mármol al fin tan por lo pario puro,
que al peregrino sus ocultos senos
negar pudiera en vano.

Selbst mit der Transparenz des Schlosses begnügt sich G. nicht, sogar das Gebild der Menschenhand wird zum Spiegel (700). Hierhin gehört das Pferd, das der Wind gemacht hat (723) :

el veloz hijo ardiente
del cefiro lascivo,

Digitized by Google

das Pferd, welches Meer und Himmel, Kraft und Würde, Schönheit und Grösse gezeugt haben (813) :

La espumosa del Betis ligereza
bebió no solo, mas la desatada
majestad en sus ondas, el luciente
caballo que colérico mordia
el oro que suave lo enfrenaba,
arrogante, y no ya por las que daba
estrellas su cerúlea piel al dia,
sino por lo que siente
de esclarecido y aun de soberano
en la rienda que besa la alta mano,
de cetro digna.

Hier stört die Harmonie kein Hundsgebell und Rossewiehern, hier ist der Lärm der Tiere Musik für das Ohr (717); hier wird der Falke zur blendenden Himmelserscheinung (745) und verfolgt das leuchtende Meereswunder, den Reiher; hier gerinnt die Luft zu Vögeln (750, 753, 758, 854, 803), hier erwacht zum hundersten Mal der Kristall des Baches zum lebendigen Wesen (823), hier schlummert die Nymphe im Röhricht, in das sie sich verwandelt hat (831), hier wächst das Schilf wie Perlen aus der Flut (860). Und wieder erscheint darüber der Himmel in kalter Lebendigkeit und blickt durch die Millionen Augen seiner Sterne :

...las estrellas hoy del firmamento
.....
.....ojos del cielo.

Die grossen Erzeuger der Ent- und Ver-menschlichung in der g.schen Welt aber sind : Metapher und Hyperbel.

Entmenschlicht einmal *die Metapher*, indem für menschliches Fleisch : Elfenbein, Kristall oder Marmor, für Augen : Karfunkel oder Smaragde, für Haar : Sonne, für Mund : Rubin eintreten, so tut es ein andermal die *Hyperbel*, wenn der Kyklop sein Unglück mit dem Finger an den Himmel schreibt, oder wenn das Haar des Greises von Ernüchterungen gekämmt ist.

Digitized by Google

Vermenschlichen kann entweder *die Metapher*, wenn Baumstümpfe mit Haar bedeckt, ein Abgrund ein Schoss, eine Höhle ein Bett sind, oder *die Hyperbel*, wenn der Himmel sich vor den Bergen fürchtet, wenn sich Felsen von Zeichen der Dankbarkeit oder Ruinen von Schmeicheleien umgeben lassen.

Diese Eigenschaften seiner Metaphern und seiner Hyperbeln zeugen von der besonderen Mentalität des Cordobaners.

II. Das Bild

a) Licht und Farbe

Auf die Verteilung von Licht und Schatten in G.s Meisterwerken wurde schon in dem Kapitel über den Kontrast hingewiesen. Wenn wir nun einem Abschnitt das Stichwort « Licht » zum Geleit geben, ist es selbstverständlich, dass wir auch von dem künstlerischen Erzeuger des Lichts, von dem Dunkel sprechen wollen. Das hier besprochene Licht steht nicht im Gegensatz zu der früher behandelten « Dunkelheit ». Eine Stelle in G. kann äusserst « dunkel » sein, und doch, wenn sie einmal verstanden ist, durch die Fülle aufgespeicherten Lichtes blenden.

Das erste, was die empfindliche Netzhaut des grossen Andalusiers traf, war das Licht. Man staunt über die Lichtfülle, man hält sie für unwahrscheinlich und übertrieben. Sie könnte aber unmöglich so stark wirken, wenn sie nicht durch das nötige Quantum Schatten gehoben wäre. Wäre die P.-Erzählung nicht düster, so könnte die Acis-Episode nicht grell leuchten. Stünden den 21 Stellen im P., die von Nacht, Dunkel, Finsternis usw. (1)

(1) V : menos luz...; el seno oscuro...; la negra noche...; nocturnas aves...; VI : albergue umbrio...; VIII : las oscuras aguas del Leteo...; IX : la dudosa luz del dia; XV : sin fanal; XXII : la noche...; el dia dormido...; sombra capaz...; nocturno el lobo...; de las sombras...; XXVII : frescas sombras...; XXXII : en la umbria cama...; XXXV : como duerme la luz...; XXXIX : dosel umbroso...; XLIII : linterna ciega; XLVII : cuando niega la luz; LII : sombra capaz...

Digitized by Google

sprechen, nicht 28 andere gegenüber, die Licht, Morgen, Sonne, Tag, Glanz, Schimmer und Leuchten (1) verkünden, so könnte man dem Gedicht den Vorwurf machen, es sei trotz der schimmernden Acis-Erzählung zu dunkel. G.s eigentliches Ziel, seine eigentliche Freude ist das Licht. Sein Wille, den Leser in ein gleissendes Meer des Lichts zu versetzen, erfüllt sich in wunderbarer Weise. Man verlässt dieses Werk mit dem unausgesprochenen Gefühl « *Esplendor* ».

G. versteht ausgezeichnet, seine technischen Mittel zu verbergen. Wie oft wird nicht das Dunkel durch Verneinung der Helle ausgedrückt; *el dia dormido, menos luz, duerme la luz.* Dies ist ein irreführender Kunstgriff. Man wird sich kaum bewusst, dass von dem Schatten die Rede war, da das Wort *luz* nachklingt. G. überlistet das Auge durch das Ohr. Er schärft es aber auch. Wenn das Auge nicht sieht, dass « *duerme la luz* » Dunkelheit ist, wenn es im Ohr ungenau nach « *luz* » klingt, so sind beide noch nicht naiv, noch nicht empfindlich genug für die Lektüte G.s.

Das Leitmotiv der Ss. — so können wir sagen — ist die Wollust des Lichts. Es ist uns gelungen — den machtvollen Auftakt des « *media luna las armas de su frente* » eingerechnet — 43 Quellen des Lichts mit 14 Schatten in der S. I. und 34 Bilder des Lichts mit 4 Schatten in der S. II. zu zählen. (2)

(1) I : la alba...; el dia...; de luz...; VII : de un ojo ilustra el orbe...; el mayor lucero...; XI : — a lo pálido no : ...; a lo arrebolado...; el candor primero...; XIII : una y otra luminosa estrella...; lucientes ojos...; XIV : la Alba...; condenando su esplendor...; XXIII : abrasar con tres soles el dia...; XXIV : humidas centellas...; ardientes aljófares...; de ambas luces bellas...; XLIII : sus relinchos fuego...; ilustraba Etón...; el carro de la luz...; XLVI : los claveles que tronchó la Aurora...; cuantas estrellas...; en dos las mas bellas...; XLVII : en dos la restituye...; LI : vió Febo...; LIII : en el cielo un ojo...; LVII : Luciente paga...; LVIII : bruñida aljaba; LXI : rayo fulminante...

(2) S. I. Licht : 42 de su luz los horizontes; 58 breve esplendor de mal distinta lumbre; farol de una cabaña; 62 Rayos ya que no de Leda trémulos hijos, sed término luminoso; 72 a pesar de las estrellas clara; 75 carro brillante; el carbunclo; 87 Luz poca pareció; 93 a Vulcano tenian coronado; 189 luciente

Digitized by Google

Die Zählung sämtlicher Belegstellen für Licht und Schatten, einschliesslich der hier nicht zitierten mythologischen Anspielungen auf Aurora und Phöbus, führt zu den ansehnlichen Ergebnissen : P. - 49. S. I. - 75 .S. II. - 45.

Das Element « *Esplendor* » nimmt mit einer Stellenzahl von 169 Licht- und Schattenwirkungen innerhalb von 2574 Versen

---

de los montes hijo; 215 Las estrellas nocturnas luminarias eran de sus almenas; 286 rayo nuevo; 310 arrogante esplendor; 346 lucientes clavijas; 381 metal fulminante; 383 brilla diamante; 385 estrella vecina; 578 centellas de cristal; 645 con la luz que el dia / cedió al sacro Bolcán de errante fuego / a la torre de luces coronada / que el templo ilustra; 650 luminosas de polvora saetas / purpureos no cometas; 652 Los fuegos pues el joven solemniza; 653 mientras el viejo tanta acusa tea; 655 de nocturno Faeton carroza ardiente; 661 a cuantas / da el fuego luces y el arroyo espejos; 665 el Sol en una estrella; 667 cuantos rayos; 671 cruza el Trion mas fijo el hemisferio; 675 Fanal es del arroyo cada onda; 676 luz el reflejo, la agua vidriera; 680 Los fuegos / desmintieron la noche / cuyas luces, del Sol competidoras / fingieron dia; 621 de su esplendor; 710 el luminoso tiro; 753 jovenes lucidos; 760 La esfera de los rayos; 772 rayos el cabello; 898 en su esplendor; 934 ilustren obeliscos; 935 los rayos de Jupiter; 936 los de Febo; 937 fulminando la floresta; 948 Fenix en flamantes plumas / matutinos del Sol rayos vestida; 981 rayaba el Sol; 1066 carroza de la luz; 1070 los rayos de la estrella; 1081 coronada luce de estrellas fijas...

Schatten : 60 incierto golfo de sombras; 75 animal tenebroso; 76 carro de nocturno dia; 71 a pesar de las tinieblas; 334 la sombra aun; 359 las sombras de más peñas; 384 nocturna capa; 539 resistencia al dia; 628 la sombra vió; 687 vence la noche al fin; 743 en la sombra; 776 en los inciertos crepúsculos; 800 pájaro nocturno; 959 umbroso coliseo...

S. II. Licht : 8 el farol de Tetis; 28 a tanto espejo; 33 los escollos el sol rayaba; 65 resplandeciente cuello; 67 hilos el sol tributó; 215 del mar estrellas; 240 esplendor que admira; 241 Sol en seis luceros dividido; 294 oro brillando vago; 295 rayos su pelo; 358 pórfidos lucientes; 379 esfera lapidosa de luceros; 446 luciente nacar; 475 luciente extremo; 539 esplendor bello; 560 luciente cristal; 596 lucientes corales; 608 nupcial tea luciente; 614 claras estrellas; 620 luciente fiera; 678 esplendor overo ; 679 luminoso tiro ; 680 crisolitos lucientes; 703 los rayados capiteles; 704 espejos bruñidos; 731 saludó sus rayos; 732 esplendores bayos; 745 relámpago su pluma; 746 rayo su garra; 802 la fulminada prisión; 805 el cisne luminoso; 815 luciente caballo; 908 luz más cierta...

Schatten : 261 cuando más escurecen; 740 sin luz; 292 a la luz condenó; 886 en sombra tanta...

Digitized by Google

eine kaum zu überschätzende Machtstellung ein. Diese Lichtgarbe fällt auf das kristallne Landschaftsbild der unwirklich gläsernen Dichtergefilde und auf die Astralleiber jener visionären Gestalten, jener Wunschgebilde einer einsamen Seele. Wir neigen uns dankbar vor diesem Menschen, der den Weg durch die Aspera seiner verwickelten Geistigkeit so herrlich lohnt.

Schon im vorigen Kapitel haben wir auf die Geschichte der Farbe im fraulichen Schönheitsideal der Renaissance hingewiesen. Wir müssen wiederholen, dass G. auf die Traditionen der Renaissance aufbaut. Man könnte denken, Cossío spreche von G., wenn er in seinem Artikel « *Candores*, *Esplendores* » über Herrera, bezw. über die Renaissance sagt: « Die brennende Flamme der Liebe brachte, ausser dem Schnee, als schimmerndes Gegenstück einen andern, das Weiss ersetzenden Ausdruck des Kontrasts : das Eis... Das Weiss verwandelt sich in « brennendes Eis »; dieses leidenschaftliche Paradoxon wird zum stehenden Ausdruck und hilft, reinen Schimmer zu kristallener Transparenz zu bringen ». (1) Oder : « Die Tränen werden in Perlen verwandelt und diese in Tau ». (2) Oder : « Die ' Idee ' Schönheit verleiht dem stofflichen, lebenden Antlitz, wenn sie darauf hernierderstrahlt, ihr Licht und bestrahlt seine weisse Fläche, wodurch die Tendenz zur Klarheit des Kristalls begünstigt wird ». (3) Und : « Die Lichtfülle, die einer weissen Fläche entströmt, spendet den undefinierbaren, reinen Glanz, der durch

(1) Cossío 2, p. 112 : La llama encendida de amor traia de la mano, a más de la nieve como cándida opositora, otro candoroso término de contraste : el hielo... la blancura se torna en ' hielo que arde', y esta apasionada paradoja, convertida en bordoncillo, le lleva a adelgazar la brillantez nitida hasta cristalinos resultados de transparencia.

(2) Ibid. p. 113 : Las lágrimas eran transferidas a perlas y de alli a rocio.

(3) Ibid : ... la 'Idea' de belleza al reflejar sobre el bulto material y vivo le presta su luz y abrillanta la alba superficie favoreciendo la tendencia a la cristalinidad.

Digitized by Google

Verschweigen des Reflexes Transparenz vortäuscht «. (1)

Wir stehen hier am Scheideweg zwischen Licht und Farbe. Ursprünglich sind sie Eins. Die Renaissance kennt ihre Einheit und verleiht ihr herrlichen Ausdruck in dem Sonett Herreras, welches Cossío zitiert. Es ist eine Symphonie von Weiss und Licht.

Ahora, que cubrió de blanco hielo
el oro la hermosa aurora mia,
blanco es el puro sol y blanco el dia,
y blanco el color lucido del cielo.
Blancas todas tus viras, que recelo
es blanco el arco y rayos de alegria,
Amor, con que me hieres a porfia :
blanco tu ardiente fuego y frio hielo.
Mas ¿ qué puedo esperar de esta blancura,
pues tiene en blanca nieve el pecho tierno
contra mi fiera llama defendido ?
¡ Oh beldad sin amor ! : ¡ Oh mi ventura !
que abrazado en rigor de fuego eterno
muero en un blanco hielo convertido.

Wir denken sofort an die Symphonie in Rot bei G., im 2. Chor der S. I., den Thomas (2, p. 108-110) in bezug auf Farbenzusammenstellung untersucht hat. Nachdem er noch die andern Chöre (Blauer Pfau und goldne Augen, Weisses Bett und roter Mund) zitiert hat, muss auch er zurückgreifen auf die Tradition der Renaissance, indem er sagt : « Weiss, Rot, Gold und Silber waren seit langem die beliebtesten Farbtöne der spanischen Lyrik ». (2) Soweit wir dies beurteilen können, hat G. an dem Farbengeschmack der Renaissance nichts geändert — mit Ausnahme der Kombinationen —, und das einzige, was ihn von der traditionellen Dichtungsmalerei unterscheidet, sind die Metaphern, durch die er die wahren Namen der Farben umgeht.

(1) Ibid : ... los esplendores, emanando de una superficie candorosa, dan el nitido brillante indefinible que, burlado el reflejo, miente calidad transparente.

(2) le blanc, le rouge, l'or et l'argent étaient depuis longtemps les teintes les plus recherchées par la lyrique espagnole.

Digitized by Google

Was uns in diesem Zusammenhang interessiert, ist, dass G. die Farben überhaupt und in so starkem Masse empfunden und gesehen hat, wie die drei grossen Gedichte beweisen, denn « es ist keine Strophe und kaum ein Vers, in dem nicht eine Farbe suggeriert wird ». (1) Nicht nur, dass für die Farben häufig Metaphern eintreten, oft ist von der Farbe garnicht die Rede, und doch fordert der Künstler, dass man sie sehe. Man soll nicht nur « lesen», man soll jeden Vers als Suggestion betrachten und seine Schönheit trinken :

Ss. - Widmung : | Oh tu, que, de venablos impedido
- muros de abeto, almenas de diamante -,
bates los montes, que, de nieve armados,
gigantes de cristal los teme el cielo.

Ein Farbenakkord : *venablos*, *abeto* — gelblich — weiss; *diamante*, *nieve cristal* — zwischen reinstem Weiss und hellstem Licht; *el cielo* — sattes Blau...

Sehr oft kommen die Wörter « Farbe » oder « malen » vor. P : *Su piel manchada de colores ciento* IX, *duda el Amor cual más su color sea* XIV, *colorido el bosquejo* XXXIV, *cuyas colores niegan las flores* XXXV, *imitara en vano sus matices* XL. — S. I. : *Pintadas aves* 556, *pintadas siempre al fresco* 613, *de colores mil vestida* 627, *un color* 730, *el bello que el vulto ha colorido* 770. — S. II : *sin arte de colores prolijos* 639.

« Die Natur, in die uns die Kunst G.s führt, hat nicht viele Farbtöne, aber sie bietet die reinsten Farben in einer Luft, die so durchsichtig, so kristallklar ist, dass die Gegenstände fast gläserne Konsistenz, gläsernen Glanz erhalten. » (2) Wir unterscheiden bei G. folgende Farben, die wir gemäss der

(1) Alonso 1, p. 22 : no hay estrofa, y apenas verso en que no se dé una sugestión colorista.

(2) Ibid. p. 23 : La naturaleza adonde nos lleva el arte de G. no tiene muchas tonalidades, pero en ella se han vertido los colores más puros, envueltos por un aire tan diáfano, tan cristalino, que casi da una consistencia y un esplendor vitreo a las cosas.

Digitized by Google

Häufigkeit ihres Auftretens, also nach ihrer Bedeutung für den Dichter, aufzählen :

Weiss, Rot, Grün, Gold, Blau, Grau, Silber, Schwarz, Gelb, Fahl.

Grün, Gold, Grau, Schwarz und Fahl werden in der Mehrzahl der Fälle mit dem rechten Wort bezeichnet, während die übrigen Farben fast ständig metaphorisiert werden.

Weiss (1) ist entweder Schnee oder Kristall. Es wird ersetzt durch Diamant, Lilien, Levkoyen und Jasmin. Die Metaphern Schwan, Milch oder Reinheit treten an seine Stelle, und höchstens in der Hälfte aller Fälle steht es für sich selber ein. Die

(1) Schnee : P. XIV purpura nevada — nieve roja, XIX copos nieva mil de lana, — esquilan nieve, XXIII la nieve de sus miembros, XLI pomos de nieve. Ss. -Widmung : de nieve armados, S. I. 626 cuajada nieve, nieve de colores mil vestida, 897 en su candor la nieve, S. II : 221 el lilio nieve, 262 nevada envidia, 263 nevadas plumas, 335 fragantes copos nevó, 433 nieve helada, 835 volante nieve, 865 vestida nieve.

Kristall : P. XIII roca de cristal, XXXI carcaj de cristal, XLI fugitivo cristal, LXII cristal fué puro, Ss. - Widmung : gigantes de cristal. S. I. : 244 cristal humano. Diamant : Ss. - Widmung : almenas de diamante.

Lilien : P. XIV lilios cándidos, S. I.: 248 lilios al cabello, 835 errantes lilios, S. II : 335 encanecido de lilios, 602 los lilios, S. I : 149 los blancos lilios, 743 en la sombra de la azucena. P. XXVIII sus azucenas, XLII blancos alelies, XXIII tantos jazmines, S. I : 721 tantos jazmines.

Schwan : P. XIII su blanca pluma, — cisne de Juno, XLVI las plumas de aquel ave, S. I : 843 al blanco cisne, 939 cisnes, 1087 blancas aves, S. II : 252 blancos cisnes.

Milch : S. I : 147 leche que..., 877 la distinguieron de la leche apenas.

Reinheit : P. XI el candor primero, XIV lilios cándidos, S. I : aquel candor primero (140), 143 limpio sayal, 897 en su candor la nieve, S. II : 218 tres hijas candidas, 631 el candor puro.

Weiss : P. XIII su blanca pluma, XXVI en blanca mimbre, XLII blancos alhelies, XLVI blanca más que..., XLVII el blanco pie, LXIII sus blancos huesos. S. I : 143 blanco lino, 149 los blancos lilios, 251 blancos dedos, 432 blancas hijas, 438 blanqueando, 468 blancos estanques, 559 blanca espuma, 785 blanca la Etiopia con dos manos, 816 blanco marmol, 825 blancas ovejas, 839 blancas telas, 858 blancas esculpturas, 843 al blanco Cisne, 877 blancas aves, 918 la blanca espuma, 967 blanco lino, 1087 blancas aves, S. II : 25 blancas ovas, 252 blancos cisnes, 345 manteles blancos, 557 aljófar blanco, 592 blancas ramas, 695 blanco puro, 890 blancas guijas.

Digitized by Google

weisse Farbe ist mit 83 Belegstellen in den drei Gedichten vertreten. Vor Pleonasmen ist G. nie zurückgeschreckt, und da sie in einer pleonastischen Schöpfung auftreten, hat man keinen Grund, sie ihm vorzuwerfen. Wir vermögen unsrerseits jedoch die Kritiker der Inkonsequenz zu zeihen, denn wenn sie ihm das « *argenta de plata* » im Anfang des P. vorwarfen, hätten sie auch den « *candor puro* » der S. II. und ihre « blancos cisnes » beanstanden müssen.

Rot (1) ist entweder Purpur oder Rosen. Korallen, Nelken, Morgenrot, Scharlach müssen es ersetzen. Rubine und Karfunkel, Karmin, selbst Blut und Feuer treten dafür ein. Fast

(1) Purpur : P. I purpureas horas, XIV Purpureas rosas, — purpura nevada XLVIII purpureos troncos, Ss. - Widmung : purpurear la nieve. S. I : 162 purpureos hilos, 166 Purpura tiria, 287 purpurea terneruela, 269 de purpura, 458 purpureos senos, 651 purpureos cometas, 730 la purpura, 791 purpureo trofeo, 1071 purpurea guia, S. II : 221 purpura la rosa, 383 purpureas conchas, 428 violado de la purpura, 688 livor purpureo, 790 tiria purpura, 879 purpureo caracol.

Rosen : P. I rosas la alba, XIV Purpureas rosas, S. I : 247 las mejores rosas, 355 vestidas rosas, 390 rosado balcón, 569 mucha fresca rosa, 637 las rosas, 719 que fabrican rosas, 728 virgen rosa, 789 engarza rosas, S. II : 221 la rosa und P. I rosicler el dia, S. I : 781 honesto rosicler.

Korallen : P. XVI el más tierno coral, XLVIII corales ciento, Ss. - Widmung : espumoso coral, S. I : 285 de coral barbado, S. II : 596 lucientes corales.

Nelken : P. XLII al clavel, XLVI los claveles, S. I : 744 el templado color del clavel, 786 claveles del Abril.

Morgenrot : P. XI lo arrebolado, XLVI que tronchó la Aurora, S. I : 203 flores tomadas a la Aurora, 780 entre arreboles, 782 Aurora de sus ojos.

Scharlach : P. XIX exprimida grana, S. I : 162 de grana fina, 353 la grana fina, 475 la escarlata.

Rubin : P. XLII de sus picos los rubies, S. I : 316 cien picos de rubies, 786 rubies tempranos, 870 pálidos rubies, S. II : 880 émulo del rubi.

Karfunkel : S. I : 82 en el carbunclo.

Blut : P. XXII humedecido en sangre, LXII la sangre que exprimió, Ss. - Widmung : sangre sudando, S. II : 444 rios de sangre .

Feuer : P. XLIII sus relinchos fuego.

Karmin : P. XLII las dos hojas carmesies, S. I : 317 calzadas carmesies, 870 topacios carmesies.

Rot : P. XIV nieve roja, S. II : 592 despues rojas.

Digitized by Google

nie zeigt sich das gewöhnliche rojo. Unter diese 12 Ausdrucksmöglichkeiten verteilt, finden sich 67 Belegstellen für das Vorkommen der roten Farbe in P. und Ss.

Grün wird fast stets durch « *verde* » zum Ausdruck gebracht. (1) Daneben finden sich wenige Metaphern, meist Namen verschiedener Edelsteine. Die Gesamtzahl der Belegstellen für Grün beträgt 48.

Gold (2) wird beinahe ebenso wie Grün immer direkt genannt. Seine 35 Belegstellen weisen nur 4 Metaphorisierungen durch Sonne, Strahlen und Brokat auf.

Wir durchbrechen an dieser Stelle das Schema der Aufzählung nach Massgabe der Quantität und berichten zunächst über das mit « Fahl » bezeichnete Element, welches sich von dem Gold nicht trennen lässt.

(1) Grün : P. XI el membrillo verde, XV verde el cabello, XXVI la almendra verde, - en verdes juncos, XXVII dos verdes garzas, XXVIII los verdes margenes, XXXI el verde soto, XXXIX verdes celosias, S. I : 181 el verde obelisco, 183 verde balcón, 247 el verde margen, 261 verdes Hamadrias, 523 verde muro, 588 verde cela, 591 verdes canas, 615 verdes alfombras, 661 el cabello verde, 692 verde aliso 717 verdes hijas, 727 verde boton 824 verde llano, 947 verde palizada, 986 verde suelo, S. II : 25 espuma verde, 31 verde tejo, 38 verde robre, 250 verdes carrizales, 258 verde juncia, 263 verde el cabello, 287 verde pompa, 352 verdes roscas, 460 algun verde, 720 verde coro, 795 ceniza verde, 862 verdes hilos, 877 verde hierba, 885 la verdura, 888 verde pozo.

Metaphern : S. I : 217 jaspes liquidos, S. II : 671 jaspes calzada, 890 jaspe le han hecho, S. I : 418 turquesadas cortinas, S. II : 359 porfidos lucientes, 671 porfidos vestida, 367 esmeralda bruta, 680 crisolitos.

Anspielungen : P. XXII lo que la otra pace, XXIII cuanta hierba esconde.

(2) Gold : P. I de luz doras, II el freno de oro, X cuna dorada, — pródiga la dora, XI siglo dorado, XIV en oro, XIX granos de oro, — siegan oro, XXXI un harpón dorado, XXXVIII el coturno dorado, XLVI de tantos ojos dora, XLVII un carro de oro, L ruecas de oro, S. I : 130 dorándole los pies, 295 no de oro, 326 oro liquido ,711 mordiendo oro, 787 el oro del cabello, 807 pestañas de oro, 827 oro liquido, 842 pluvia de oro, 864 dorado freno, 867 oro no luciente, 886 sutil oro, 908 oro trillado, 925 liquido oro, 1028 Ceres dora la tierra, S. II : 294 oro vago, 451 trenzas de oro, 817 el oro que le enfrenaba, 896 al oro intuitivo.

Metaphern : P. XXXV del casi tramontado Sol los rayos, L rayos del Sol hilan, S. I : 3 todos los rayos, 166 milanés brocado.

Digitized by Google

Was wir als *Fahl* (1) bezeichnen, ist bei G. *rubio*, *palido*, *bayo*, *overo* oder *desdorado*. Hierfür fanden sich 13 Belegstellen.

Gelb zählt wie Fahl zu dem Komplex des Goldes (2). Es wird stets metaphorisiert — am häufigsten durch Perlmutt. Auch durch Elfenbein, Marmor oder Bernstein kann es ersetzt werden. Es liessen sich 14 Belegstellen feststellen.

Blau wird im Gegensatz zu diesen letztgenannten Farben meist mit seinen Namen genannt (3). Unter 21 Belegen sind nur 10 metaphorisiert. Die geläufigsten Metaphern sind Saphir, Topas, Veilchen.

Grau (4) ist fast immer *cano*; das eigentliche *pardo* tritt sehr

(1) rubio : P. X la rubia paja, XXVI el rubio coro, S. I : 822 rubio mar de espigas, 873 rubio quesillo.

Pálido : P. X pálida tutora, XI a lo pálido no, S. I : 870 pálidos rubies. bayo : S. II : 678 al bayo esplender, 732 esplendores bayos. hovero : S. II : 678 cuando no hovero, 732 los hoveros esplendores. desdorado : S. I : 45 desdorados los siente.

(2) Perlmutt : P. XIV al nacar de su oreja, S. I : 312 el rugoso nacar, 887 nacar bien tejido, S. II : 446 luciente nacar, 584 cuantos nacares, 882 el nacar; Elfenbein : P. XXXVIII al marfil de sus pies, S. I : 346 de marfil clavijas, 489 terso marfil; Marmor : S. I : 488 marmol pario, S. II : 698 marmol pario; Bernstein : P. L. ambar destilan.

P. XI el membrillo datilado, S. I : 775 la tostada Ceres.

(3) Blau : P. XLVI su manto azul, LIII la playa azul, S. I : 417 en lecho azul. 807 azules ojos, S. II : 46 cristal azul, 450 estambre azul; P. XVI las ceruleas sienes, S. I : 363 ceruleas señas, 391 cerulea tumba, 1071 estrella cerulea, S. II : 819 su cerulea piel.

Saphir : P. XLVI el celestial zafiro, LIII (la playa azul), espejo de zafiro, S. I : 6 campos de zafiro, 313 crespo zafiro, 711 el ecliptico zafiro, S. II : 613 balcon de zafiro .

Topas : S. I : 707 los dos topacios, 870 topacios carmesies, S. II : 796 dos topacios. Veilchen : P. XLII violas negras, S. I : 721 violas.

(4) Cano : P. II haga cano, XXVII mirtos canos, S. I : 365 de canas grave, 410 de su espuma cano, 705 de su espuma cana, 825 hagan cano, S. II : 63 espuma cana, 209 émulo cano, 334 encanecido suelo, 395 las canas de Titón, 460 siempre cano, 663 vultos canos, 697 por su edad cano.

pardo : S. I : 986 pardo gabán, 265 garbin pardo, S. II : 786 pardas plumas. pálido : P. IV pálidas señas.

P. IV cenizoso un llano, S. I : 392 las cenizas del dia, P. I tu niebla doras, XXIV polvo el cabello.

Digitized by Google

selten in Erscheinung und macht lieber einem *pálido* oder *ceniza*, *niebla*, *polvo* Platz. Auch hier liegen 21 Belegstellen vor.

Silber ist selbst schon Metapher (1), es wird jedoch zuweilen durch Perlen oder Brokat ersetzt. Es weist 18 Belegstellen auf.

Schwarz (2) wird in der Mehrzahl der Fälle durch *negro* ausgedrückt, selten durch « dunkel », « nächtlich » oder « traurig » metaphorisiert. Es zählt mit seinen 14 Belegstellen zu den bescheideneren Gaben G.s.

G. ist ein grosser Impressionist. Wir wollen damit nicht nur sagen, dass seine Lyrik nicht das Seelenerlebnis, sondern das Sinnenerlebnis zum Vorwurf hat, es soll auch auf die Entstellung des sinnlich Wahrgenommenen und—um bildlich zu sprechen — auf die flächenhafte Wirkung der Objekte auf die Sinne hingewiesen werden. Wo sich bei G. nicht die Erinnerung an den Mythos einstellt, und oft neben dieser Erinnerung, gibt er nur den Eindruck, den ein Gegenstand auf ihn macht, und kümmert sich nicht um seine wirkliche Beschaffenheit. Dieser Manie entstammt die Mehrzahl seiner Metaphern.

Er kann frisches Blut, das in einen Fluss rinnt, nur deswegen « schaumige Korallen » nennen, weil es für ihn so aussieht; er will den Bourgeois nicht mit Absurditäten verhöhnen (seine conceptistischen Wortspiele haben damit nichts zu tun, sie sind nicht Spott, sondern Witz, nicht Kinder des Zynismus, sondern

(1) plata : P. IV argenta de plata, XV campos de plata, XLVII conchas platea, S. I : 210 en su plata, 868 bruñida plata, 898 plata cardada, S. II : 705 ovalos de plata.

Argentar : P. IV argenta de plata, LXIII argentando arenas, S. I : 796 carcaj argentado, 1029 argenta el mar, S. II : 749 la garza argentada.

Perlen : P. XIV la perla Eritrea, XLVII parir perlas, LXIII el liquido aljofar, Mond : S. I : 3 media luna, S. II : 19 mal lunada la frente. Brokat : S. I : 166 milanés brocado.

(2) negro : P. V la negra noche, VIII negro el cabello, XLII negras violas, S. I : 251 negras pizarras, 292 de negras aves, 347 negras guijas, 739 negras plumas, S. II : 70 violas negras, 884 negra suma, 924 negra piel.

Oscuro : P. V el asno oscuro, VIII oscuras aguas, S. I : 967 vello oscuro. nocturno : P. V nocturnas aves. luto : S. II : 875 su propio luto.

Digitized by Google

Gebilde heiterer Ironie). Für ihn schneit es im Gebirge tausend Flocken aus Wolle, weil für ihn das Schaf einem Wolleknäuel gleicht, und weil eine Schafherde von Ferne wie dicke Schneeflocken aussieht. Für ihn haben das Meer und die Pappeln nicht nur dasselbe grüne Haar, weil er an Glaukus und die Schwestern Phætons denkt, sondern weil er die fliessende Bewegung steigender und fallender Wellen und die langen, für ihn scheinbar hängenden Äste der Pappeln sieht. Er lässt sich gerne von seinen Sinnen belügen, er glaubt ihnen alles. Deshalb wird ihm die Farbe selbst zum Ding — seine Welt ist so herrlich, weil in ihr alles Gold ist, was glänzt. Alles ist so, wie es aussieht. Deshalb sind — schöner hätte es kein Impressionist sehen können — Mädchen geronnener Schnee und Schnee, den tausend Farben bekleiden. Deshalb gibt es für ihn gewirkten Schnee, fliegenden Schnee, bekleidenden Schnee; deshalb kennt er flüssigen Jaspis, gedroschenes Gold und sogar intuitives Gold, eine Metapher, in der sich das ganze Problem der g.schen Welt-« anschauung » enthüllt. Deshalb macht ihm der Sonne Glanz das Meer zu silbernen Feldern. Das Pferd kaut Gold, wenn es auf vergoldete Zügel beisst. Perlmutt ist gesponnen oder runzlig. Bernstein kann destilliert, Sonnenstrahlen können gesponnen werden.

Farbe ist Ding. Aber sie ist nicht an die Form des Dings gebunden; die Farbe kann von dem Ding genommen werden, und bleibt doch selbst Ding. Sie kann sich von Ding zu Ding verschieben wie eine Hülle. Der Strand wird blau, ein Stern himmelblau, Asche grün, ein Chor grün oder fahl oder blond; es entstehen *verdes canas, espuma verde, verdes roscas.* Rot kann zum Bart werden *(de coral barbada)*, es gibt karminrote Topase, blasse Rubine, frühe Rubine und sogar einen weissen Pfau mit goldnen Augen.

So schwingt er sich zu Bildern auf, die heute modern sind, denn es gibt für ihn purpurne Stunden und einen rosenroten Tag, während er gleichzeitig durch die Farbe zur Symbolik der

Digitized by Google

Antike zurückgeführt wird, um festzustellen, dass Rosenrot « tugendhaft » ist und ein schwarzer Vogel « Trauer trägt ».

So versteht keiner, Rot, Weiss, Silber, Gold und Gelb zusammenzustellen :

P. XIV

Purpureas rosas sobre Galatea
la Alba entre lilios candidos deshoja :
duda el Amor cual más su color sea,
o purpura nevada, o nieve roja.
De su frente la perla es, Eritrea,
émula vana. - El ciego Dios se enoja
y, condenando su esplendor , la deja
pender en oro al nacar de su oreja.

Wo gibt es sonst eine Schwelgerei in Grau, Blau, Gold, Grün, Rot und Weiss wie diese ?

S. I. 712 :

Recordó al Sol no, de su espuma cana,
la dulce de las aves armonia,
sino los dos topacios que batia
- orientales aldabas - Himeneo.
Del carro pues febeo
el luminoso tiro,
mordiendo oro, el ecliptico zafiro
pisar queria, cuando el populoso
lugarillo, el serrano
con su huesped, que admira cortesano
- a pesar del estambre y de la seda -
el que tapiz frondoso
tejió de verdes hojas la arboleda
y los que por las calles espaciosas
fabrican arcos, rosas ?
oblicuos nuevos, pénsiles jardines,
de tantos como violas jazmines.

Ist nicht das Licht selbst mit Weiss, Gelb, Blau und Silber hier zur Burg geronnen ? :

S. II. 695 :

antiguo descubrieron blanco muro,
por sus piedras no menos
que por su edad majestuosa cano;
marmol al fin tan por lo pario puro,

Digitized by Google

que al peregrino sus ocultos senos
negar pudiera en vano.
Cuantas del Oceano
el sol trenzas desata
contaba en los rayados capiteles,
que - espejos, aunque esféricos, fieles -
bruñidos eran óvalos de plata.

b) Form und Bewegung.

Wir haben die ganze Kompliziertheit der Sprache und Technik unseres Dichters überwunden. Hinter uns liegt seine Preziosität, seine Dunkelheit. Nichts mehr ist Putz, nichts mehr ist Apparat. Wir haben sie alle erkannt und als notwendig in dieser Schöpfung anerkennen müssen. Jetzt, da wir vor der Essenz des Werkes stehen, sei uns erlaubt, unserer letzten Erkenntnis Ausdruck zu geben :

G. ist naiv.

Nur die Komplizierten, nur die, welche zum Sehen der Brillen und Operngläser bedürfen, haben aus ihm einen Phantasten, einen Hochstapler gemacht.

G. ist viel naiver als andere Menschen, vor Allem viel naiver als seine Leser. Denn — wer in aller Welt ist naiver als der Impressionist? Der Impressionist ist der zum Sinnenzustand des Kindes zurückgekehrte Mensch. In Spanien aber gibt es keinen grösseren Impressionisten als G.

Das spanische Volk neigt zum Impressionismus. Schon die spanische Sprache zeugt von dem naiven Blick ihrer Herren. Aber niemand hat den Impressionismus mit solcher Konsequenz, mit so anhaltender Unbefangenheit der Sinne durchgeführt wie G. Wenn seine Sinne Nahrung erhalten, rauben sie ihr die Perspektive.

Die expressionistische Schöpfung G.s ist ein Mosaik impressionistischer Details.

Ein Berg wird zum « Gewölbe » oder zum « Grabmal », ein hoher Fels ist « Knebel » im « Maul » einer Grotte, dieses Maul

Digitized by Google

ist ein « schreckliches Gähnen ». Der Kyklop ist « ein gewaltiger Berg », « ein Pyrinäus », seine Stirn « ein Erdkreis ». Eine Waldlichtung ist « ein Bett üppiger Gräser ». Die Wiese ist « ungeschoren », ein Garten « gekämmt ». Ein Fels hängt wie ein « Thronhimmel über einem kühlen Sessel ». Die nackten Glieder der Nymphe sind « Wellen, flüchtiger Kristall », ihre Brüste sind « Früchte, Äpfel aus Schnee ». In der Phantasie des Dichters atmet das Sonnenross « Dampf », wiehert « Feuer » und schäumt so sehr, dass man es am Schaum « zügeln » kann. Ein Riff ist eine « blinde Laterne », ein « stummer Wartturm ». Der Riese ist « Schiedsrichter über Meer und Strand », sein Mund gleicht einem « Blasebalg ». Die Nymphe ist « gierige Rebe » an ihrem Geliebten, dem « neuen Stamm », ihre Arme sind die « kristallnen Weinranken », die sich um ihn wie um eine « Ulme » winden. Der Strand « bewundert » den Kyklopen, dessen Körper « Schatten » für unzählige Ziegen sein kann. Das Gebirge « krönt » sich mit Wolken, um dem zu gleichen, der sein Unglück « mit dem Finger an den Himmel schreiben » kann. Im Sturm wälzen sich « Ballen » von Wasser an den Strand. Bogen und Köcher genügen, um aus einer « Venus des Meers » einen « Cupido der Berge » zu machen. Das Auge des Kyklopen gleicht einem « Rundschild ». Der Steinblock, den P. auf Acis schleudert, ist eine « Urne » und gleicht einer « Pyramide ».

Gering ist dagegen die Zahl der zwar auch durch das Auge, aber nicht impressionistisch, nicht naiv konzipierten Bilder: *melancolico vacio; redil espacioso; a quien le da rugas el heno, la pera; ostentado en nuestra playa, lastimoso despojo* usw. Obwohl zur Bildung einer jeden dieser Vorstellungen ein komplizierterer Denkprozess notwendig ist, kann man sogar sie als im Grunde durch einen blosen Eindruck hervorgerufen darstellen. Um dies an einem möglichst schwierigen Beispiel zu zeigen, wählen wir die zweite Hälfte der Str. XXXI des P., wo es heisst:

El monstro de rigor, la fiera brava,
mira la ofrenda ya con más cuidado,

Digitized by Google

y aun siente que a su dueño sea devoto
- *confuso alcaide* más - el *verde soto*.

Was verbirgt sich hinter diesem ironischen Lächeln, das sich nur selten von G.s Lyrik trennt?

Der Liebesgott bedauert, dass der grüne Brunnen ein verwirrter Burgvogt für Galathea ist.

Als *Culterano* greift der Dichter das alte Bild des Feldherrn Amor auf, d. h. eigentlich nur die Vorstellung des Bildes, auf die er mit « *alcaide* », dem Gegner Amors anspielt, um als Conceptist das Wortspiel mit « *confuso* » anzubringen. Die Schwierigkeit dieses Wortspiels liegt aber darin, dass die Gestalt einiger Pflanzen durch die Kraft eines Wortes zur Charaktereigenschaft eines vorgestellten Menschen wird. « *confuso* » ist konzipiert in der Bedeutung « verworren », es bedeutet aber in dem *concepto* « verwirrt ».

Es ist bemerkenswert, dass ein so kleines Beispiel fast alles Wesentliche, was über G. und den Ggm. zu sagen ist, enthält : G. geht aus von der Impression, von dem « *verde soto* » der ihm « *confuso* » erscheint, einer Impression, der sein Auge offenstand. Die konceptistische Saite seiner Zither zwingt ihn aber, ein Wort doppelt klingen zu lassen, wie es in dem Wortspiel geschieht, welches nur durch die culturane Erinnerung an Mythos und Literatur entstehen kann : *confuso* — *alcaide*. Die Ironie, die das Ganze durchzieht, ist wie die anfängliche Impression eine rein persönliche, gongorinische, nicht gongoristische Note dieser Dichtung. (Es ist im Rahmen unserer Arbeit unmöglich, von der feinen Ironie G.s eingehend zu sprechen. Näheres darüber bei Gerardo Diego.)

Ist schon der P. in solchem Masse impressionistisch, wie sehr mögen es dann erst die Ss. sein !

Ein Stier ist eine « Sonne», seine Hörner eine « Mondsichel »; eine Steilküste ist «Schiedsrichter » und « unbezwingliche Mauer » die Esche vermag als « Zelt » zu dienen ; ein Tisch is

Digitized by Google

« quadratisches Fichtenholz », sein Fuss ist « Buxholz, dem die Drehbank elegante Form gegeben » hat; die Hütte ist ein « Obelisk »; ein Felsen ist « erhaben und beherrschend » und gleicht einer « Galerie im Theater ». Echt impressionistisch im modernsten Sinne sind die « gelösten Nebel, in denen die Sonne verwischt und die Ferne verborgen » sind. Der « *discurso* » (concept.) des Flusses ist « gewunden und weitschweifig ». Die Bäume lassen die Türme « kaum als Türme erscheinen »; nackte Steine « kleiden sich in barmherziges Epheu ». Eine Hand ist ein « schönes Brunnenrohr ». Geflügel ist « bekämmt » oder mit Karmin « beschuht ». Zu den « gewundenen Bogen » eines Wegs ist eine Abkürzung die « Sehne ». Das Schiff ist von starkem Buchenholz « beschuppt ». Der Ozean legt sich als « Schlange » um die beiden Amerika, und « ihr Haupt, das vom Polarstern gekrönt wird, vermag sich nicht mit dem von antarktischen Sternen beschuppten Schwanz zu vereinen ». Die Schwingen des Vogels Phönix bilden einen « geflügelten, nicht krummen, sondern weitgespannten Regenbogen am Himmel ». Das Meer ist ein umgekehrter Himmel, « Thronhimmel des Tages » und « Brautbett der Nacht » ! Der Wald teilt sich in « Inseln »; die Pappelallee ist « grüne Mauer eines Dorfes »; Lärchen bilden eine « Strasse », Pappeln eine « Chaussée ». Das Bein eines Mädchens ist eine « schöne Säule ». Der Wald ist eine « Kappelle mit gemalten Vögeln ». Ein freier Platz ist « angenehmer Mittelpunkt für Wege, die wie Strahlen eines Sterns » zu ihm hinstreben. An einer Quelle liegt ein « von Narzissen bekränzter Feuerstein », aus dem « Schlangen von Perlen » rinnen. Die Schornsteine des Dorfes sind « Warttürme des Sonnenuntergangs ». Triumphbogen scheinen « weniger schief als hängende Gärten » (culter.); die Ulmen « feiern Hochzeit » mit den Reben. Die Natur bildet ein « Kolosseum ». Kämpfende Jünglinge sind « harte Ulmen mit angepressten Reben », « Epheu an der Mauer ». Der weiche Rasen ist dem Fallenden « eine harte Meeresfläche ». Blätter am Baum sind « Luchsaugen ».

Digitized by Google

Die Grenzen des Tages sind « *dudosos* » (concept.), zweifelhaft, verschwommen.

Derselbe Impressionismus der Form lebt in der S. II. Die Hörner « bemonden » die Stirn des Stiers; die Küste ist « ungenau »; Netze sind ein « knotiges Labyrinth, eine Meeresfläche aus Knoten; Hütten sind « Gewölbe aus Kolbenrohr »; der Ozean ist eine « Urne », die Berge sind « Obeliske »; eine Insel hat die Form einer « faulen Schildkröte »; ein Fels ist « Urne »; die Sichel ist « ein krummer Zahn »; ein hoher Hügel wird von Ziegen « im Stern » geschmückt. Das zehnte Bild des Tierkreises hat « Hörner aus Blumen, ein Fell aus Strahlen ». Sechs Lärchen werden von sechs Epheuranken « umarmt » und gleichen mit ihnen den « Insignien des Bacchus »; an andrer Stelle sind Epheuranken « grüne Schrauben »; die Phasen des Mondes sind « ungewisse Formen ». Wieder gibt es « Ballen aus Wasser »; es gibt « gedrechselten Perlmutt »; der Schwertfisch ist « ein Schwert, das gegen die Netze ficht ». Ein Riff ist « gekämmt »; eine Bucht ist ein « silbernes Oval ». Einmal sind die Ruder « Sensen des Todes », einmal « Saiten », ein andermal « Pfeile Cupidos ». Der Kahn ist « Urne » und « Grab », wenn er kieloben auf den Wassern treibt, ein andermal ist er « schwimmende Urne ». Der Fuss eines Falken ist « krummer Stahl », der Falke selbst ist « fauler Federn schwerer Globus »; ein Hund ist « weitschweifig » durch seine «Wolle »; ein Hügel scheint « gekämmt »; das Meer hat « unbeständige Busen »; Sterne sind « Augen des Himmels »; Kanonenkugeln sind « Globen aus Feuer »; ein Wartturm der Jäger wird « Lug-auf-den-Strand » *(catarribera)* genannt.

Die impressionistischen — philologisch gesprochen : metaphorisierten — Bilder sind bei G. weitaus die vorherrschenden. Die natürlichen, also nichtmetaphorisierten treten bis zur Bedeutungslosigkeit in den Hintergrund : S. I. *corbo cayado; la bisagra, aunque estrecha, abrazadora de un Océano y otro; por las calles espaciosas fabrican arcos; del pie ligero bipartida seña; los*

Digitized by Google

dulces fugitivos miembros en la corteza no abrazó; de limpio acero cuchillos corvos. Und S. II.: *torneado fresno; corvo es delfin la cola; flacas barracas.* (Gedanklich metaphorisierte Bilder, die nicht zu den impressionistischen gerechnet werden können, zählen wir der Einfachheit halber zu den natürlichen).

Das Material, das wir hier zusammengetragen haben, ist der unwiderlegliche Beweis dafür, dass G. ein auf visuelle Eindrücke sehr leicht reagierender Mensch war. Licht, Farbe und Form schenken ihm dauernde dichterische Anregung. Sein sinnliches Empfindungsvermögen ist sein künstlerisches Kapital. Von dem visuellen Eindruck zum akustischen führt der Weg über eine Brücke, die teils in dieses, teils in jenes Gebiet gehört, über den motorischen Eindruck.

Die Gedichte sind voller motorisch-impressionistischer Bilder:

Der jagende Graf « kämmt » den Wind; das Haar P.s ist ein « welliger Nachahmer » der Wasser des Lethe; stürmisch « kämmt » es der Wind; ein Sturzbach ist sein Bart, der seine Brust « überschwemmt » und von seinen Fingern dann und wann « durchfurcht » wird; der Hirte « schreitet » abends « auf dem zweifelhaften Licht des Tages »; bei P.s Musik wird der Wald « verwirrt », das Meer « regt sich auf », Triton « zerschellt » sein Muschelhorn, das Schiff « entflieht mit Segel und Ruder »; die Morgenröte « entblättert » rote Rosen; Glaukus « führt die Nymphe herbei », und sie « befährt » silberne Felder; mit Blumen « beschuht », « beschreitet » sie soviel Blumen als Palem Meerschaum; für Siziliens Ährenfelder sind Europas Provinzen « Ameisen »; in der Ebene « regnet » es goldne Körner; im Gebirge « schneit » es goldne Wolleflocken; der Gärtner « giesst » das Füllhorn auf das Geflecht; die Pflüge « kämmen » die Äcker, die sie früher « furchten »; jetzt werden sie kaum « gelenkt », eher « fortgeschleppt » von « trägen » Ochsen, die « umherirren »; nächtlicherweile « taucht » *(nace)* der Wolf aus der Finsternis; dem Schlaf « gibt » der Gesang die Augen der Nymphe; es gibt einen « Untergang » der Augen zum Schlaf;

Digitized by Google

die Nymphe « gibt » ihre Glieder dem Quell zum Bade; Acis « gibt » Mund und Augen dem Bach; der Südwind « zieht *vagas cortinas de volantes vanos* » vor das Rasenbett; ein kalter Schauer « löst sich lähmend durch die Adern » Galatheas, so dass er wie « Fesseln aus Schnee », wie « eisige Federn » die « gebotene Flucht, den schnellen Flug » hemmt; dadurch wird die Nymphe zur « gefrorenen Statue »; doch auf einen Fuss gehoben « hängt » sie ganz über Acis ; sie bleibt so « unbeweglich » wie ein Adler auf seinem Nest, der, wenn er seinen Jungen Futter bringt, ein « Blitz mit Federn » ist; inzwischen beobachtet Acis die Nymphe wie ein « Argos », wie ein « Luchs, der eindringt in das, was sie denkt »; « grüne Jalousien » sind die Epheuranken ; sie « erklettern » Stümpfe und « umarmen » Steine; der Mund des Mädchens entfaltet sich im Kuss wie « zwei Blätter einer Nelke », die Acis « aussaugt »; schwarze Veilchen, weisse Levkoyen « regnen »; der Kyklop « beugt » den Nacken eines wilden Felsblocks; die Liebe« flicht » die Nymphe an Acis, die Angst « knüpft » sie an ihn. Der Riese bittet sie, den Sand zu « beschreiten »; er kann mit seinen Herden « Täler versperren », « Hügel dem Boden gleich machen ». « Flüsse austrocknen »; die Bäume « schwitzen» Nektar, « tropfen » Düfte; die Biene « leckt und bearbeitet » Blüten; Bienenschwärme « destillieren » Bernstein und « spinnen » Sonnenstrahlen; der Ozean « umarmt » die Nymphe; die Wolga ist « träge », der Indus « mürrisch »; das Schiff « küsst » den Strand; der Orient « speit » Reichtümer durch die Mündungen des Nil; Schiffstrümmer werden dem Strand « ausgeliefert »; Früchte « neigen sich » in Kräuter, « hängen » an Fäden; der Elephant « zertrümmert » Mauern, « zerreisst » Phalanke; ein Bogen « beschwert » die Hand, ein Köcher die Schulter; der Fuss der Ziege ist « vage », ihr Horn ist « lästerlich », wenn sie sich an die Reben « wagt »; eine Schleuder « entsendet » Steine ; das Paar « erstrebt » das Meer mit « beflügelten » Füssen; der Riese « bewegt » alte Buchen; die Wolke « bricht »; Perlen « beschuhen »

Digitized by Google

Bäume, « belecken » Blumen und « versilbern » den Sand; das Meer « versilbert » den Fuss des Gebirges (1).

(1) Beispiele aus den Ss. : Der Himmel 'fürchtet' die Berge; der Jagdspiess schwitzt Blut; der Bär scheint im Sterben noch den Schaft des Messers zu 'küssen', das seinen Rachen durchbohrt hat; Zwischen Dornen kann man Dämmerungen 'beschreiten', Faune 'beschreiten' das Bergland; der 'langsame 'Schritt'; mit 'langsamem Schritt' treibt der Hirte die Herden heim; der Wind lässt sich 'beschreiten'; der zweite Renner betritt die Spur des ersten, er tut Schritte in die Luft, dem Boden gibt er Tritte; Wogen 'beschreiten,' ohne einen Halm zu knicken, ohne Schaum zu schlagen; der Fuss kann das ferne oder eigne Klima 'beschreiten'. Wolken können 'beschritten' werden; die Kaninchen 'befragen', ehe sie laufen, den Wind, dann treten sie 'schäkernd' auf Blumen; eine Baumwurzel ist ein 'ungeschickter Fuss, der auf den Kristall des Baches tritt'; Winde können 'eine Verschwörung anzetteln'; der Architekt 'gleicht das Gebäude der Himmelswölbung an'; der Fluss 'tyrannisiert' die Felder, er 'läuft geradeaus', er ‚ruft die Hemmungen seines Laufs selbst hervor', er 'flieht' vor sich und 'fängt sich' wieder, er 'geht vom Weg ab', er sucht seine 'Abschweifungen' und sein Wasser macht 'Spielereien', er 'färbt' Gebäude mit seinem Silber, er ist von Landhäusern 'gekrönt', er 'verbreitet sich majestätisch', er 'teilt sich in Arme', aus einer Grotte 'löst er sich', im Meer 'verliert und verbirgt er sich'; Epheuranken sind 'grüne Schmeicheleien'; eine Jagd ist 'ein Sturzbach von Waffen und Hunden' (!), er 'zieht die Menschen hinter einem Wolf her'; der Bach fühlt sich 'gezügelt', die Nymphe will ihn 'anhalten'; die Bewegungen eines Mädchens sind lüstern; der Bach 'gibt' Mädchen, die Pflanzen 'gebären' Hamadrien; der Jüngling wird von dem Hohlraum eines Baumes 'getrunken'; hängendes Geflügel möchte die Blumen 'kämmen'; die Zweige der Pappeln 'kleiden' sich in Blätter, während die Bäume selbst ihr grünes Haar 'kämmen'; der Falke 'kämmt' die Luft mit 'kratzendem Flügel'; die Morgenröte 'weint' Nektar; das Meer wird 'gefurcht'; die Kraniche 'furchen' die Luft wie fliegende Galeeren; sie bilden 'beflügelte Buchstaben am Himmel', während sie einmal 'zunehmende, einmal abnehmende Mondgestalt' annehmen; der Wurm pflügt sein Leid; Vögel 'furchen' die Luft, indem sie auf Wolken wandern; die Füsse der Renner sind 'vage Füsse mit Federn', sie können Saaten 'furchen'; Neptun wird 'gefurcht'; Epheu 'umarmt' das Riff; das Meer 'ummauert' sich mit schaumigen Bergen; bepackte Menschen gleichen 'wohlversehenen Ameisen'; die Menge 'verbirgt' den Weg; der Bach 'stiehlt' Kristallstücke unter den Röcken der Mädchen hervor; der Wettlauf ist 'staubig'; die Blumen 'trinken' den Schweiss; aus einem Feuerstein lassen sich Funken 'ziehen'; der Weg ist 'müder' als der Wanderer; die Renner starten, wie aus gewölbten Bogen'; der Gedanke 'hinkt', wenn er dem schnellsten folgen möchte; sie 'synkopieren' die Entfernung; Gestirne 'lösen sich auf in Dampf'; die Paarung

Digitized by Google

Neben der Fülle der impressionistisch gesehenen Bilder von Bewegungsvorgängen steht eine kleinere Zahl natürlicher und geistig metaphorisierter : den Wald ermüden; der Unterwühler seines Ruhms; kühn hat mein Gedanke den Zenith erstiegen; die Lüfte beleidigen; die düstere Wolke bricht; usw.

Um einen gerechten Schluss aus diesem Abschnitt ziehen zu können, müssen wir die Ergebnisse späterer Darstellungen vorwegnehmen. In der folgenden Tabelle sind die bei einer Zählung in den drei Gedichten gefundenen Mengen g.scher Sinneseindrücke in abgerundeten Zahlen eingetragen. Es fällt

der Geschlechter sieht aus wie ein 'Ringen' : 'batallas de amor'; das Meer 'schleift die Mauern' des Sandes am Strand; es 'drückt dem Feld seine Spuren auf'; es 'will den Berg ersteigen'; der Bach, der dem Meer freudig zueilt, 'weicht reuig zurück'; das Schiff 'schreitet' mit schnellen Füssen über blauen Kristall; wenn Fischer in einer Bucht die Netze auswerfen, so senken sie ihr Blei in zwei Hörner des Meeres; ein Schiff fliegt, indem es die Wellen 'mit Reif übergiesst'; ein scharfer Kiel macht das Wasser 'zum perlengeschmückten Hals einer peruanischen Coya'; ein Sporn 'wühlt Perlen auf'; der Fisch will sich dank seiner Glätte 'über das Netz lustig machen'; er wird aber 'hineingewoben'; Ketten lassen Spuren nicht nur auf dem Sand, sondern selbst in den Wogen; die Federn des Ikarus 'zerstieben' im Wind; die Sichel beisst mit krummem Zahn die Pflanzen; Nester scheinen in das Gezweig der Bäume verwoben; der Bach gleicht einer Schlange, die Perlen 'speit' 'gewunden und geschraubt verbirgt er' die Blumen; an den Stämmen im Garten streift die Wasserschlange scheinbar ihre silberschuppige Haut ab; der Fuss misst den Erdkreis; das Meer wird durch die Netze 'gesiebt'; Thunfische 'speien' Wogen und 'peitschen' den Sand; schnaubend misst das Seeungeheuer das Wellenfeld; es bespeit die Zinnen der Riffe und scheint selbst ein schuppiger Fels, während es die andern Felsen 'anfällt'; Berge von Schaum 'wühlt es auf'; die Wasser scheinen dabei zu 'sieden' und beschreiben 'tadellose Kreise'; Kristall wird 'zerteilt'; man kann lesen, was Ketten in den Sand 'gedruckt' haben; die Ruder 'geben' dem Meer Schäume; unter der Last wird sein starker Arm zum schwachen Rohr; eine Schlange 'löst sich schlüpfrig los'; die Wolken werden 'gekrönt oder erstiegen'; man sieht den Vogel in die Luft 'stechen'; die Tauben 'stechen' in den Baum; die Vögel 'stechen' herein; der grosse Raubvogel zögert, seine Schwingen zu entfalten; das Ruder zeichnet träge seine Schritte in den Sand; der Stier 'weidet' Sterne; Fischerbaracken 'weiden' auf Feldern; eine Hühnerfamilie scheint 'Fussvolk', das sich 'in seiner Mutter verbirgt' ; der Atem des Pferdes 'verdichtet Nebel'; Falken gleichen 'rauhen Wirbelwinden'.

Digitized by Google

nach den Ergebnissen unserer Zählung, da in den rund 2600 Versen der drei Gedichte fast 1200 Sinneseindrücke verarbeitet sind, durchschnittlich auf jeden zweiten Vers ein Bild, welches sich sinnlich nacherleben lässt :

Licht	170
Farbe	340
Form	140
Bewegung	250
Klang	180
Wärme	50
Duft	10
Geschmack	30
Sa :	1170

Quantitativ überwiegt das Element der Farbe. Man darf aber nicht übersehen, dass G. im Ganzen nur 10 verschiedene Farben zur Verfügung stehen, während er nahezu 250 Bewegungen kennt, unter denen nur vier oder drei sich seiner besonderen Gunst erfreuen, so dass er seine geniale Variationsfähigkeit viel eher bei dem Element der Bewegung in Anwendung bringt.

Wir glauben durch unsere Ausführungen, inbesondere durch die z.T. in Fussnote angeführten Beispiele, hinreichend deutlich gemacht zu haben, dass G., der für Bewegungen seine geistreichsten Hyperbeln erfindet, also auf Bewegungseindrücke naiver, feiner als auf alle andern reagiert, ein Bewegungstyp ist.

c) Klang und Wärme

Haben wir bis hierher in dem Liebhaber von Licht, Farbe, Gestalt und Bewegung den Augenmenschen G. beobachtet, so ist es Zeit, dass wir uns dem Ohrenmenschen zuwenden. « Verlangt sein Auge, von der Erhabenheit überwältigt, nach Schönheit » (1), gibt es für ihn « eine Schmeichelei für das Auge » (2), so dürfen wir nicht vergessen, dass auch sein « Ohr sich schmeicheln » (3) lässt.

Die Summe der vom Auge festgehaltenen Eindrücke ist allerdings weit grösser als die vom Ohr wahrgenommenen, doch

(1) S. II. 666 : excedida / de la sublimidad la vista, apela / para su hermosura.
(2) ibid. 717 : lisonja de la vista
(3) ibid.: lisonja del oido.

Digitized by Google

kann man letztere mit jedem Teilgebiet des grossen Visualkomplexes in ein Verhältnis bringen. Da, wie wir ferner zeigen wollen, das musikalische Element bei G. auch in der Verstechnik eine der ersten Rollen spielt, da, wie wir wissen, G. selbst komponiert hat, da er ferner, wie er einmal äusserte, ein «aficionado a la musica» war, müssen wir dem klanglichen oder Klänge registrierenden Teil seines Werks grössere Bedeutung zusprechen, als er durch seine Quantität zu verdienen scheint. Es ist anzunehmen, dass G. auf Gehöreindrücke ebenso scharf reagiert hat wie auf diejenigen des Gesichts. Finden sich doch schon unter den Bewegungsvorgängen solche, die nicht vom Auge allein, sondern — und vielleicht sogar in erster Linie — vom Ohr aufgenommen werden; z. B. die Jagd als Sturzbach von Waffen und Hunden, der Wind als zwei Kreise unsichtbarer Federn, die *vagas cortinas de volantes vanos*, usw.

Was ist für G. nicht wohltönend ! : die Reime, der Kristall, das Silber des Bachs, Euterpes Flöte, der Schlaf, ein Musikinstrument, ein grobes Instrument, der Hahn als Bote des Tags, das Reich der Vögel, der abendliche Nebel, der Nachen, der Landmann, das Wiehern, das Metall.

Er hört angenehmen Klang nicht nur in den Musikinstrumenten, sondern selbst im Lärmen der Hunde und Jagdgesellen.

Wo spricht er nicht von Musik oder Harmonie ! der musikalische Unhold; die Musik P.s; die Harmonie der Vögel; metrische Harmonie; Wirkungen des Einklangs; der Zusammenklang der Syrenen; kristallner Zusammenklang; musikalische Blätter, die Harmonie der Nachtigallen; süsse Harmonie der Vögel; der Burschen weicher Akzent; des Hymnus letzter Akzent; musikalische Delphine; rauhe Harmonie.

Wo tönt es nicht für ihn ! : Lausche dem Klang meiner Flöte, du lauschst dem wilden Sang, deinen Namen werden die Grenzen der Welt hören; hundert Rohre erzeugen barbarischen Lärm, der vom Echo wiederholt wird; der Strand hört Glaukus

Digitized by Google

mit schuppenloser, rauher Brust über den Sand streichen; die Nymphe hört nicht auf Palem; sie will Acis rufen; das Geräusch des Baches ist weich; die Nymphe vernimmt das Singen P.s, der sie bittet, einmal seiner Stimme zu lauschen; das Meer tönt immer; das Instrument tönt; die Südwinde machen Geräusch; dem Burschen, der zum Kampfe ruft, lauscht das Publikum; eine Flöte tönt; das Wasser hat seine Sprache; aus dem Lärm des Wassers hebt sich eine Bestie; der Lärm der tönenden Sphären; eine rauhe, tönende Posaune; eine Schmeichelei für das Ohr; eifersüchtiges Brausen; die unheilvolle Stimme ruft; man lauscht dem Donner der Kanone.

Der Klang ist ein Element, welches in das Geschehen eingreift; oft erzeugt er Schweigen, wie das Licht den Schatten: Die Musik P.s verstört die ganze Natur; taub flieht das Schiff vor ihr; das Brüllen des Viehs lockt den Wolf aus dem Wald; das Plätschern des Baches erschreckt die Nymphe; das Seufzen der Tauben erregt des Gehör wie Trompeten Amors; das rauhe Gurren peitscht den Jüngling auf; die Flöte warnt; der Donner der Stimme erschlägt; P.s Lied war einmal ein sanftes Joch für Meer und Sturm; die Rufe der Nymphe und die Gebete des Acis werden erhört.

Ein Nachklang der Renaissance ist, dass G. die Natur den Klang menschlich empfinden lässt; die Wogen und der Wind erhören mitleidig das Jammergeschrei; ein schöner Klang hemmt den Schritt; der Lärm stachelt den Raubvogel an; ein raschelndes Blatt macht den Hund wütend; der Bergsyrenen Gesang macht Bäume lebendig; Klagen verhärten die Wellen und erweichen Steine; der Bach macht Ohren, um dem Lied der Schäferinnen zu lauschen; die Wachteln lassen sich von der Stimme des Lockvogels belügen; Südwinde und Nachtigallen schmeicheln; ein Liebeslied ist Schmeichelei für den unglücklich Liebenden; die Laute lockt zum Tanz; das Echo ist volle Stimme und antwortet selbst auf das Schweigen; Nachtigallen

Digitized by Google

begrüssen den Tag; Echo bewahrt jede Silbe; das Schilf gehorcht des Schiffers Stimme; auf seinen Ruf eilt man herbei; auf vielen Steinen angeschlagen, ist das Meer eine tönende Laute; die Tochter des Schiffers ist taub für seine Rufe, blind für seine Tränen ; ein fliegendes Geschoss macht die Luft seufzen; der Gesang ist ein Sammelruf; der Klang ist Schlüssel des Tors; das Pferd hebt beim Hörnerschall das Haupt; der Ruf der Henne ist ein Trompetenstoss.

Schweigen und Taubheit sind das grosse Gegengewicht, der künstlerische Kontrast zum Klang : stumm sitze der Vogel auf der Stange, damit er selbst sein Glöckchen lügen strafe; süsses Schweigen folge dem Kampf; kein Hirt pfeift dem Vieh ; das Heulen der Schleuder tönt nicht mehr, nur der Zephir heult, und die Eiche pfeift; das Schweigen des Hundes folge dem Herrn; der Kristall ist verschwiegen; die Nymphe ist stumm, sie will auch den Bach zum Schweigen bringen; sie ist taub für den Kyklopen; ihre Ohren sind für seine Klagen Felsen im Wind; das Land ist stumm; stumm ist die Bewunderung, sie spricht durch ihr Schweigen; das Schweigen triumphiert stumm; Schweigen ist gütig; Schönheit scheint gesprächig, Grazie stumm; die Mahlzeit wird schweigend eingenommen; das Ende des Hymnus ist stumm; die schmerzerfüllte Stimme erlaubt nur stumme Zeichen des Mitgefühls; das Meer soll die Klagen in seinem Schweigen verbergen; es soll die Gebeine des Toten verschweigen; es gibt stumme Wogen; doch das Meer ist nicht taub; es trinkt stumm die Klagen; taub zögernd schleppt sich der Tag hin; stumm ist der Flug der Harpune; Delphine sind musikalisch aber stumm; ein Chor ist nicht stumm; taub ist das Getöse. (1)

(1) Kein Klang, kein Geräusch entgeht dem Ohr des sensiblen Cordobaners: gima el lebrel; al cuerno la citara suceda; tanto clarin; dulce se queja, dulce le responde un ruiseñor a otro; aliento dió a los albergues; coros tejiendo esté, escucha un dia mi voz por dulce, cuando no por mia; su horrenda voz; voces el tantas despidió; Fama dará su trompa al viento; o el Austro brame,

Digitized by Google

Es ist kaum nötig, auf den akustischen Impressionismus der Mehrzahl unsrer Beispiele hinzuweisen; man denke an « *organos de pluma* » oder « *citaras de pluma* » oder die « schuppenlose rauhe Brust des Glaukus », man denke an die Nymphen, die Chöre « weben », an das « Seufzen und Jammern » der Ruder oder der gefällten Lorbeerbäume. Diese schönen Hyperbeln sind Produkte eines naiven, feinen Ohres. Sie sind deskriptive Musik in Worten.

Deskriptive Musik in Klängen aber sind fast alle Verse G.s. Um alle Beispiele für die Klangmalerei in P. und Ss. anzuführen, müsste man die drei Gedichte vollständig abschreiben. Es ist selten eine klanglose Zeile in G. Dámaso Alonso, der sich mit den versphonetischen Fragen in G. auseinandersetzt, sagt darüber : « Er weiss die reinsten Wörter auf den Klanggipfel des Verses zu stellen, das stärkste oder suggestivste Wort an die Stelle, wo der Rhytmus die grösste Intensität erreicht ». (1)

	mientras cenando en *porfidos* lucientes
oder	En la mitad de un *o*valo de plata
oder	los anales di*a*fanos del viento
oder	suelo de l*i*lios que en fragmento copos
und	en campos de za*fi*ro pace estrellas
und	espumoso co*ral* le dan al Tormes
und	caduco al*jo*far, pero al*jo*far bello

Wir fügen aus dem P. hinzu :

o la arboleda cruja; entre albogues; duras cuerdas; choros tejiendo, voces alternando; citaras de pluma; solo gime ofendido el sagrado laurel del hierro agudo; zampoñas ciento; dos festivos choros; de zagalejas candidas voz tierna; infausto gime pájaro nocturno; soberano choro; dulce alterno canto; remos gemidores; dar quisiera voces; la musica barquilla; instrumento el bajel, cuerdas los remos; metrico llanto; aire articulado; voces de sangre; choro vergonzoso; dulce su muerte anuncia; celosa arrulla; ronca gime; tejer festivos choros; dulcisimas querrellas; alternantes quejas; organos de pluma; piscatorio cantico; confusión gimiendo hacia; la disonante niebla; el ultimo graznido; quejándose venian.

(1) Alonso 1, p. 25 : sabe colocar las palabras más nitidas en la cima de sonoridad del verso, la palabra más intensa e más sugeridora en el punto donde el ritmo alcanza mayor intensidad.

Digitized by Google

El pie *argenta* de p*lata a*l Lilibeo,

wo sich ein klares a-Motiv zwischen ein helles i- und e-Motiv schiebt.

Ferner :

cuando de amor el fiero jayan ciego,

wo eine wirkliche Melodie mit Vokalen komponiert ist :

ao aó eé aá éo

und : Miréme y lucir vi un sol en mi frente,

eine Zeile, die hauptsächlich durch ihren Klang zum Höhepunkt einer ganzen Strophe wird : luc*ir* v*i*.

G. arbeitet auch mit Konsonanten. Nach Alonso verwendet er gern die Gruppen -cr-, -tr-, -br-, wie in :

el Austro brame, o la arboleda cruja,

einem deskriptiv äusserst wirkungsvollen Vers., ähnlich in :

El congrio que, viscosamente liso,
las redes burlar quiso...,

wo man den schlüpfrigen Fisch gleiten und schlagen hört.

Aus dem P. müssen wir als bestes Beispiel wieder das

vagas cortinas de volantes vanos

zitieren, das mit seinen v- und a-Lauten ein Meisterstück künstlerischer Sprachgestaltung darstellt.

Der Klang ermöglicht es dem Dichter, wie die Assoziation, auf logische oder grammatische Genauigkeit Verzicht zu leisten, wie in den Versen :

su canoro dará dulce instrumento
cuando la fama no su trompa al viento.

In der ersten Zeile malen die Adjektiva den Klang, den das

Digitized by Google

Instrument geben wird, während in der zweiten *trompa* selbst und *fama* den Ton der Posaune wiedergeben. In dem ersten Vers sind die Vokale in den entscheidenden Wörtern melodischer als in dem zweiten, wo es mehr auf ihre Intensität ankommt :

1) a o o / u e / i u e o
2) a a / o a / e o

« Fehlschläge gibt es natürlich auch : harte, unnötige oder nichtssagende Verse. Doch sie werden siegreich überwunden von der erhabenen Mehrheit der Erfolge » (1).

Der Liebhaber der *esdrújulos*, der lieber mit « *Góngora* » als mit « *Argote* » angeredet sein wollte, wäre ein vortreffliches Thema für den Musikwissenschaftler.

Es bleiben zur Untersuchung der sinnlichen Empfindsamkeit G.s nur noch wenige Dinge. Sind die Elemente, von denen wir jetzt zu sprechen haben, auch nicht gerade an sich von grosser Bedeutung, so treten sie doch, in zu jener Zeit unerhörter Zahl, in der Dichtung des Spaniers auf.

Obwohl auf Wärme und Kälte bezügliche Ausdrücke nicht wörtlich zu nehmen, sondern metaphorisch zu verstehen sind, beweist doch schon ihre blose Verwendung in der Dichtung, dass der Autor die durch sie bezeichneten Empfindungen schätzte... Als Metapher gebraucht er die Hitze folgendermassen : feuchte Funken, glühende Perlen schwitzen ; die Jugend brennt ; mit drei Sonnen den Tag versengen ; der blinde Amor wirft Feuer in die Bastionen ; sein Wiehern ist Feuer ; deine brennende Müdigkeit ; mit lüsternem Feuer, usw (2).

(1) Ibid. p. 26/27 : Fracasos hay también : versos duros, inútiles o inexpresivos. Pero victoriosamente contrapasados por la iluminada mayoría de los aciertos.

(2) Weitere Beispiele : ardiente lucha ; ardiente deseo ; torrida la Noruega con dos soles ; fuego regalado ; ardiente muestra ; el que no suda fuego ; ardientes veneros ; el fuego que mis huesos vinculan ; el veneno que enciende el mar ; convecino ardor ; veloz hijo ardiente ; rubi ardiente ; ardiente sudor ; descendió fulminado en poco humo.

Digitized by Google

Ebenso sind die Anspielungen auf Kälte häufig metaphorisch : Fesseln von Schnee; Schwingen von Eis; eine gefrorene Statue; die Bewunderung, mit hartem Eis beschuht; usw.

Andererseits wird die Hitze selbst metaphorisiert : es bellte der Hund des Himmels; ein schwüles Bett, usw.

Hitze und Kälte mischen sich : die brennende Sonne; der brennende Sonnenwagen; der brennende Wagen; erhitzt gibt er dem Bach die Hände; warme Federn; der Brand Trojas; der brennende Sand; Feuerkugeln; — ein Bett kühler Schatten; ein kalter Schauer löst sich durch ihre Adern; ein kühler Sessel; gemässigtes Feuer; kalte Milch; kaltes Grab; Krieg gegen die Hitze; undankbar gegen die Kühle; kalter Marmor; die Sonne sinkt ins Meer, um sich abzukühlen.

Auch hier braucht man nach Impressionismus nicht lange zu suchen, er liegt bei der Mehrzahl der Beispiele klar auf der Hand : feuchte Funken; glühende Perlen; eine Wiege kühler Schatten; der kalte Schauer, der durch die Adern fliesst; Fesseln von Schnee; der glühende Sand; Feuer schwitzen; sich in den Wogen abkühlen; glühender Rubin; Ballen von Feuer; glühender Schweiss.

d) Duft und Geschmack

Wir sind bei den beiden letzten Komplexen angelangt. Es ist bekannt, dass Geruchs- und Geschmackssinn noch bis ins vorige Jahrhundert als niedere Sinne verachtet und aus der Literatur fast überall verbannt waren. Erst in neuerer Zeit hat man ihre Bedeutung erkannt, und seit Baudelaire ist dieses Element auf dem Weg über Proust zu Ehren gekommen. Es wäre verfehlt, wollte man G. in diesem Zusammenhang als einen frühen Vorkämpfer anführen. Einmal ist das Element bei ihm nur in so beschränktem Mass vorhanden, dass es kaum auffällt, zum andern aber hat er es nie mit Absicht (also etwa, weil er diesen beiden Sinnen eine besondere Bedeutung beigemessen hätte) in seine Dichtung eindringen lassen. Dennoch

Digitized by Google

geleiten uns gerade diese beiden Komplexe : Duft und Geschmack, vereint mit dem vorausgegangenen : der Wärme, auf ein neues Gebiet, dessen Brüder sie auch bei Baudelaire sind *(La Chevelure)*, zu der Erotik.

Das qualitativ unbedeutendste Element in der g.schen Sinnenwelt ist der Geruch : die Grotte P.s erhält « wenig reine Luft »; die hohlen Bäume mit den Bienenkolonien « tropfen Düfte »; in Kisten kommen die Düfte der Sabäer nach Europa; Weine füllen den Kopf mit Dünsten; orientalischer Wald bringt Aroma hervor; die Kaninchen befragen den Wind, sie wittern; schliesslich die beiden erotisch betonten Stellen

S. II. 324 : las flores, que de un parto dió lascivo
aura fecunda al matizado seno
del huerto

und, in Anspielung auf eine alt-betische Sage,

S. II. 726 : al genitivo soplo vistiendo miembros...,
florida ambrosia al viento dió ginete
que a mucho humo abriendo
la fogosa nariz...

Ehe wir unsere Belege für die häufige Erinnerung des Dichters an Geschmackseindrücke anführen, sei darauf hingewiesen, dass das Wort Nektar 5 mal, Ambrosia einmal und « süss » im ganzen 59 mal in den Ss. und dem P. vorkommen. Obwohl sie häufig zur Metaphorisierung dienen, müssen diese Worte zu den Geschmackseindrücken gerechnet werden.

Die hohlen Bäume schwitzen Nektar; ein gieriger Schwamm reichen Nektars ist der härteste Fels für das Liebeslied. Naschhaft ist die Ziege, die Mägen und Griechenland. Die Biene « schlürft » Blüten; Schwärme fliegen auf, um Blumen zu schlürfen; sie schlürfen Speichel aus stummen Sternen. (Man beachte schon den erotischen Akzent).

Die Palmfrucht ist süss; die Biene leckt Blüten; der Ozean hat den Schiffbrüchigen aufgesaugt; seine Kleidung hat Wasser

Digitized by Google

getrunken; die süsse Zunge der Sonnenstrahlen leckt kaum an den nassen Kleidern; sie schlürft den kleinsten Tropfen heraus; die Biene saugt Kristall; das Landvolk isst Speisen, die weder Gift noch Würze kennen; die Olive ist schmackhaft; die Nelke ist nicht Nagel, sondern Sporn des Appetits; der Bach trinkt in seiner Mündung viel Salz; auch für den Geschmack gibt es eine «Schmeichelei»: die Auster; schwammig trinkt das Meer die Klagen; die Biene trinkt den Saft der reinen Lüfte und den Schweiss der Himmel; das Meer trinkt gierig amerikanische Abgaben (Schiffe); das Mädchen kredenzt eine süsse Schüssel.

Die Hyperbel «trinken» liebt G. zum Ausdruck zarten erotischen Erlebens: beim Anblick des Acis trinkt Galathea Amors Gift und tut einen zweiten Schritt, um die Hefe des Glases zu leeren; die reine Jugend eines Liebespaars hat schon Amors Gift getrunken. Eine Steigerung erfährt der erotische Akzent, wenn die Hyperbel «schlürfen» oder «saugen» zur Anwendung kommt: Acis saugt die beiden roten Blätter der Nelke (die Lippen Galatheas) aus; eine lüsterne Biene saugt an dem jungfräulichen Akanthus. Die stärkste erotische Anspielung bringt aber die hyperbolische Darstellung des Hungers und Durstes:

P. XLI: Entre las ondas y la fruta, imita
Acis al siempre ayuno en penas graves:

Dass gerade die erotisch betonten Stellen von reinem Impressionismus erzeugt sind, sei nur nebenbei bemerkt. Wir glauben, den Impressionismus G.s schon in den Abschnitten über visuelle und akustische Eindrücke genügend bewiesen zu haben.

Ehe wir zu demjenigen Element weiterschreiten, auf welches uns die letzten Zeilen hingewiesen haben, verharren wir noch ein wenig bei der Bildhaftigkeit der g.schen Dichtung, denn sie ist das Wichtigste, was wir, im Gegensatz zur seitherigen Kritik, in G. festzustellen wissen.

Drei Jahrhunderte und drei Viertel unserer Zeitgenossen haben sich über die Schwächen unseres Spaniers geärgert —

Digitized by Google

wir aber wollen uns an seiner Stärke freuen und erbauen !

e) Die grossen Bilder

...en el principio era
el cristal..
B. Jarnés

Bis hierher haben wir G.s Kunst misbraucht. Er hat P. und Ss. nicht geschrieben, damit sie nach 300 Jahren in Licht,- Farbe-, Form-, Bewegungs-, Klang-, Wärme-, Geruchs-, und Geschmackseindrücke zerpflückt würden. Unsere Analyse ist aber insofern nützlich gewesen, als wir durch sie feststellen konnten, dass der Dichter des P. und der Ss. in erster Linie ein Augenmensch, und zwar ein Bewegungstyp ist, dass er aber mit gleicher Liebe, wenn auch nicht mit derselben Begabung, akustische Eindrücke behandelt, dass er auf andere körperliche Empfindungen in einem Mass reagiert, wie es andere Dichter seiner Zeit nicht kannten, dass er mit einem Wort — wenn wir auch die Ergebnisse des folgenden Kapitels in Betracht ziehen — den Körper als Quelle des Genusses kennt.

Nachdem wir nun im Einzelnen alles durchgeprüft und uns zu eigen gemacht haben, was im Wesentlichen zum Verständnis (Sprache, Technik) und zur Würdigung und Einschätzung (Psychologie) der g.schen Verse nötig ist, wollen wir — anders hat es G. nicht gewollt — mit vollem Wissen zum vollen Genuss ganzer, ungeteilter Bilder schreiten.

Unsre Theorie von der Wichtigkeit des Bewegungselementes erweist sich als richtig, wenn wir versuchen, Bilder — im Sinn von « Gemälden » — festzuhalten. Es ist nur möglich, einen Augenblick eines g.schen Gemäldes zu fixieren, denn es ist in einer dauernden Bewegung, die oft nur in einem Wort oder seinen Assoziationen verborgen ist.

P. XXXIX : Lo cóncavo hacia de una peña
a un fresco sitial dosel umbroso,

Digitized by Google

y verdes celosias unas yedras,
trepando troncos y abrazando piedras.
Sobre una alfombra que imitara en vano
el tirio sus matices, -si bien era
de cuantas sedas ya hiló gusano
y artifice tejió la Primavera -
reclinados, al mirto más lozano
una y otra lasciva, si ligera
paloma se caló, cuyos gemidos
-trompas de Amor - alteran sus oidos.

Ein hoher Felsen hängt über einem kühlen Sessel wie ein schattiger Thronhimmel, und Epheuranken bilden davor grüne Vorhänge.

Die Epheuranken aber sind, obwohl sie in Wirklichkeit ruhen, für den Dichter und uns in Bewegung : sie « klettern » an Stämmen empor und « umarmen » Steine. Unter dem Thronhimmel, vor dem Thronsessel, zwischen den Vorhängen — ein Teppich.

Von den Zeilen, die auf Denkprozessen beruhen, bleiben nur die Assoziationen der Wörter « *matices* » « *sedas* » und « *Primavera* » als « grün », « weich » und « warm » sinnlich wahrnehmbar.

Dies ist der unveränderliche Hintergrund. Das eigentliche Gemälde ist in Bewegung :

wenn sich Acis und Galathea auf den Teppich hingestreckt haben, stechen in den üppigen Myrthenbaum zwei Tauben, deren Seufzen wie Weckruf der Liebe die Sinne der beiden reizt.

Noch während G. das Bild malt, entwickelt sich die Handlung weiter. Die vier ersten Zeilen zeigen den lockenden Ort, in den folgenden sehen wir, wie und mit welchen Empfindungen sich die Liebenden dem Ort nähern. Sie sehen die Farbe des Bodens, sie fühlen, wie weich er ist, und lassen sich auf ihm nieder. Primavera ist nur Symbol, und die letzten vier Zeilen sind nichts als symbolische Darstellung eines zarten Liebespiels.

Man weiss bei diesem Bild nicht, wo der Hintergrund auf-

Digitized by Google

hört und die Szene anfängt, denn beide sind ineinander verwoben, obgleich beide wie gemalt erscheinen.

P. XLIII : Su aliento humo, sus relinchos fuego
— si bien su freno espumas- ilustraba
las colunas, Eton, que erigió el griego,
do el carro de la luz sus ruedas lava.

Ethon, eines der Sonnenrosse, ist Symbol der Sonne. Genial werden seine Attribute sicht- und fassbar gemacht : sein Atem — Dampf, sein Wiehern — Feuer(akustische Bezeichnung eines visuellen Eindrucks), seine Zügel — Schaum.
« Ein stürmendes Ross, dessen Nüstern Dampf, dessen Maul « Feuer entströmt, ohne Zaumzeug, mit wehendem Schaum, « der die Zügel ersetzt, sprengt zwischen zwei gewaltigen Säulen « in den aufspritzenden Gischt blauer Fluten».

Dies ist G.s « Abend », so wuchtig wie die allegorischen Statuen Michelangelos, so glühend und bewegt wie Rubens' Rosse.

P. LII : Sentado, a la alta palma no perdona
su dulce fruto mi robusta mano;
en pie, sombra capaz es mi persona
de innumerables cabras el verano.
¿ Qué mucho si de nubes se corona
por igualarme la montaña en vano,
y en los cielos, desde esta roca, puedo
escribir mis desdichas con el dedo ?
Maritimo Alción, roca eminente
sobre sus huevos coronaba, el dia
que espejo de zafiro fué luciente
la playa azul, de la persona mia;
miréme, y lucir vi un sol en mi frente
cuando en el cielo un ojo se veia :
neutra el agua dudaba a cual fe preste,
o al cielo humano, o al Ciclope celeste.

Wieder ein bewegliches Bild : ein Bild des Kyklopen.

Der sitzende Kyklop, dessen Hand Palmfrüchte pflückt, der stehende Kyklop, der die Herde beschattet und dem Berge

Digitized by Google

gleicht, der Kyklop auf dem Felsen, dessen Hand bis in den Himmel langt, der geneigte Kyklop, der sein Bild im Wasser sieht und beim Anblick des Spiegelbilds wieder zum Himmel aufschauen muss.

Der Dichter betrachtet sein Objekt von allen Seiten, in verschiedenen Stellungen, so dass aus vielen sinnlichen Bildern zuletzt das endgültige entspringt. Es ist nicht gemalt, aber es ist vorhanden. Filmhaft reihen sich die Detailbilder aneinander. Jedes von ihnen zeigt eine Bewegung auf starrem Hintergrund :

wenn *ich sitze*, *verzeiht* meine starke Hand der süssen Palmfrucht nicht,

wenn *ich stehe*, *bin* ich im Sommer mächtiger *Schatten* für *unzählige Ziegen*,

der Berg *krönt sich* mit Wolken, um mir zu *gleichen*,

wenn ich mich auf diesen Felsen *stelle*, kann ich mein Leid mit dem Finger an den Himmel *schreiben*.

wenn das Meer wie ein *leuchtender Spiegel* aus Saphir meine Gestalt widerspiegelt — so still ist es nur einmal im Jahr, nämlich in der Brutzeit des Vogels Alkyon, wenn Zeus die Winde ruhen lässt —, dann sehe ich, dass eine Sonne in meiner Stirn *funkelt*, während am Himmel ein Auge steht. Dann zweifelt das Wasser sogar, ob es an den menschgewordenen Himmel oder an den gottgewordenen Kyklopen glauben soll.

S. I. 1 :

Era del año la estación florida
en que el mentido robador de Europa
-media luna las armas de su frente
y el Sol todos los rayos de su pelo-
luciente honor del cielo
en campos de zafiro pace estrellas.

Der *mentido robador de Europa* ist Zeus in Stiergestalt. Die Gestalt des Stiers wird aber visuell sichtbar : von vorn gesehen hat der Rumpf eines Stiers die Rundung und Farbe einer Sonne, seine Hörner bilden einen Halbmond. Eines jener verstaubten

Digitized by Google

mythologischen Märchen wird ausgegraben, mit der modernen Astronomie (die Sonne tritt im Frühjahr in das Sternbild des Stiers) verbunden und aus beiden das genialste Gemälde der spanischen Lyrik gezeugt.

« Es war des Jahres blütenreiche Zeit, in der jener verlogene
« Räuber Europas — ein Halbmond ist das Wappen seiner
« Stirn und die Sonne alle Strahlen seines Fells — auf Gefil-
« den von Saphir Sterne zur Weide führt, die für den Himmel
« eine leuchtende Ehre sind. »

Impressionismus par excellence !

Von dem Stier und seinen Hörnern ist nicht die Rede, sie werden vor G.s Auge zu einem fiebrigen Traumbild. Eine Mondsichel, die - noch unwirklicher durch das doppeldeutige « *las armas* » und in einer Konstellation, die ein Mensch nur mit Zagen auszudenken wagt - auf die Sonne des Fells gesetzt wird. Ein herrlich dunkelblauer Hintergrund *(campos de zafiro,)* darauf die rotgoldne, glühende, wie ein glänzender Ball tanzende Sonne ohne scharfen Kontour *(todos los rayos de su pelo)*, darüber schwimmend die Mondsichel, die ihre Zinken nach oben reckt, in metallischem Silberglanz, und - flimmernd im Blau - silberne Pünktchen, die Sterne. « *Del año la estación florida* ». Dieses Gemälde von G. würden wir « Frühling » nennen.

S. I. 413 :

Abetos suyos tres aquel tridente
violaron a Neptuno,
conculcado hasta alli de otro ninguno,
besando las que al Sol el Occidente
le corre en lecho azul de aguas marinas,
turquesades cortinas.

Will man dieses Bild sehen, so muss man den Ursprung seiner Metaphern suchen. Nicht alle Metaphern sind Impressionsprodukte, häufig beruhen sie — wie wir wissen — auf einem Denkprozess. Diese letzteren sind die schwächsten. « *abeto* » z.B. ist als « Schiff » nicht Farbe und nicht Form der Tanne,

Digitized by Google

sondern ihr Material, ein Schiff aus Tannenholz. Ebenso ist « *tridente* » nicht die Form des Dreizacks, sondern als Insignium Neptuns ein Symbol für das Meer. Daneben stehen aber die prächtigen Impressionen : *lecho azul (de aguas marinas)* und *turquesadas cortinas (que al sol el Occidente le corre)* und *besando las cortinas.*

Man hat einen Blick auf das Meer, wie in ein Bett von dem Fussende aus.

Für G. verkleinert sich der Kosmos : er sieht den Horizont des Meeres, der links und rechts wie ein Oberbett abfällt; über das Kissen emporragend gewahrt er das goldne Haupt der Sonne, und eine unbekannte Hand zieht grüne (über den Farbton von « *turquesadas* » liesse sich streiten) Gardinen vor dieses Himmelbett. Die Gardinen sind die abendlichen Nebel, die seegrün auf das Meer herniedersinken, blass wie der Himmel, den das Licht des Tages zu verlassen droht.

Hat das Stierbild die Unterschrift « Frühling » verdient, so gebührt dem Bild vom Bett der Sonne, von dem Bett, das noch keiner verletzt hat und auf dem drei Schiffe grüne Abendschleier küssen, der Titel : « Die Entdeckung Amerikas ». Die drei Schiffe sind die des Kolumbus, der unverletzte Dreizack sind die amerikanischen Gewässer.

Wieder die Renaissance eines vermoderten Mythos : Phöbus, die personifizierte Sonne, Neptun, das personifizierte Meer, Okzidens, der personifizierte Abend. Vermenschlichung des Weltalls. Licht, Farbe, Form, Bewegung, Wärme — in einem Bild.

Impressionismus : dieses Bild ist nichts Anderes, als der einmalige naive Blick eines lallenden Kindes in die kurze Pracht eines Abends am Meer. Nach dieser Sonne will es haschen, die doch greifbar vor seinen Augen steht, diese Schleier will es zurückziehen, die ihm den Ausblick rauben, dieses Bett will es lüften, um die Sonne ganz zu sehen.

Aber auch

Digitized by Google

Expressionismus : denn dies ist eine Welt, die nicht existiert, eine Wunschwelt des Priesters, der Ehrgeiz, die Hoffnung seiner halbdurchwachten Nächte. So sollte das Meer aussehen, wenn er zum erstenmal über den Ozean nach Mexiko fahren würde. Alle diese Bilder sind Produkte endloser Qual, Ausdruck einer nie befriedigten Sehnsucht, Flucht aus einer grauen, ärmlichen Gegenwart in eine leuchtende, paradiesische Ferne.

In beiden ist G. naiv, in seinem Impressionismus wie in seinem Expressionismus.

G. ist Genie, weil er Kind, weil er naiv ist.

Die Naivität ist seine Stärke; die Art, wie er sie zu verbergen sucht, ist im Bogenlicht des XX. Jahrhunderts eine Schwäche.

III. Erotik

Eine genauere Betrachtung der Assoziationen des *yerno* und *rio* im letzten Vers des P. offenbart uns eine andre Seite des Dichters.

Yerno lo saludó, lo aclamó rio.

Welcher Mensch vermag die Vereinigung, die wir aus diesen Worten ahnen, vollends auszudenken oder auch nur in der Phantasie nachzuerleben : der Mann besitzt die Frau so restlos, wie das Wasser des Flusses die Nymphe. Sein Fleisch und Blut umströmt das ganze Fleisch der Frau.

In den Assoziationen, die durch jene beiden kleinen Worte zu glühen beginnen, liegt eine unendliche Sehnsucht nach dem Weib. Sie gehen noch weiter als die Assoziationen, die der Anblick der Apollo-Daphne-Gruppe von Bernini, eines der erotischsten Werke barocker Plastik, weckt. Dort sehen wir Daphne sich in einen Baum verwandeln, um dem Schauer des Besessenwerdens zu entfliehen, hier ahnen wir voraus, dass die

Digitized by Google

reinen Glieder der Halbgöttin von dem lauteren Kristall des Flusses, ihres Geliebten, verschlungen werden.

Es ist unbegreiflich, wie L. P. Thomas zu der Ansicht kommen konnte, das P.-Gedicht Carrillos sei stärker erotisch untermalt als das g.sche. (1)

Carrillo schildert die Liebessehnsucht in vier, die Liebeserfüllung in einer Strophe. Bei G. füllt erstere sechs, letztere fünf Strophen. Dazu gehören aber noch die Zeichnung der Galathea in der Einleitung und der Beginn der Acisepisode.

Warum soll der Priester G. erotische Verse gescheut haben? — War er doch nur Priester,weil er seinem Stand und dessen Gewöhnung entsprechend untergebracht werden musste, weil er nichts in einem Beruf Verwendbares gelernt hatte, weil er schliesslich zu keinem Beruf getaugt hätte, da er zu anderem berufen war.

G.s erotische Verse sind von heiligem Ernst erfüllt; man hört in ihnen jenes Feuer des Paarungstriebes gleich einem unaufhaltsamen, gewaltigen Rad flammend über die Geschlechter aller Zeiten und Völker dahinrollen. Wie eine programmatische Überschrift stehen da die ersten Worte des ersten Hauptstücks im P:

ARDE LA JUVENTUD,

der immer wiederkehrende Vorwurf für Dramen, Novellen, Romane und Gedichte der gesamten Weltliteratur — und damit wir fühlen, wie ernst es dem Dichter mit diesem Programm ist, versieht er es mit dem Untertitel:

...los arados peinan las tierras.

Die härteste Arbeit, die älteste und fruchtbarste zugleich, wird

(1) Thomas 2, p. 89/90: ... c'est le superbe tableau de la Sicile inondée de soleil, les premiers moments de la ravissante entrevue des deux jeunes gens, auquels le prêtre s'est surtout attaché, tandis que le soldat craignait moins les descriptions lascives et sensuelles.

Digitized by Google

zum Symbol der Jugend. Es ist nicht leicht jung zu sein; wie ein Pflug gräbt der Trieb nach Erhaltung des Menschengeschlechts Furchen in die Seele, er reisst sie auf und durchwühlt sie, wie das blinkende scharfe Eisen die jungfräuliche Erde verwundet.

G.s Kontrastbedürfnis findet auch in diesem Vorwurf Nahrung: nicht nur das Qualvolle versteht er mit eindringlicher Sprache herauszuarbeiten, auch die Schönheit des Liebeslebens zeigt er und verlangt von dem Leser, dass er den Sinn dafür in sich verfeinere und ausbilde. Ein feines Ohr ist nötig, um den erotischen Hauch jener Verse aufzufangen :

P. XXIII : dulce se queja, dulce le responde
un ruiseñor a otro...

Mit welch einfachen Mitteln wird diese erotische Stimmung erzeugt ! : das kleine Wörtchen « *dá* » in dem Vers « *la nieve de sus miembros dá a una fuente* » färbt die ganze Strophe rosenrot. Dennoch steht es da wie selbstverständlich, als könnte hier kein andres stehen. Aber gerade in Selbstverständlichkeiten offenbart sich das Genie; sie widerlegen den oft erhobenen Vorwurf der Überladenheit.

Dass G.s Verse die Mühe des Sicheinfühlens reichlich lohnen, zeigt Str. XXIV, die scheinbar paradox endigt :

su boca dió y sus ojos cuanto pudo
al *sonoro* cristal, al cristal *mudo*.

Acis, der, ankommt, nachdem Galathea eingeschlafen ist, wäscht sich in dem « wohltönenden », geschwätzigen und « stummen » Wasser. In den Assoziationen des « stumm » liegt die Erotik der Strophe; der plätschernde Bach verheimlicht dem Acis, dass seine Geliebte in denselben Wellen gebadet hat, mit denen er sein Gesicht benetzt.

Eine der sinnlichsten Strophen ist die 28., in der die mädchen-

Digitized by Google

hafte Scheu vor dem Besessenwerden sich in wonnigen Schauern äussert :

> ... a sus verdes margenes ingrata,
> Segur se hizo de sus azucenas.

Sie ist undankbar gegen das grüne Bachufer, das ihr ein so schönes Bett hätte werden können, denn sie versichert sich ihrer Keuschheit.

Str. XXIX bringt neben Symbolen der Fruchtbarkeit, die hier wie selbstverständlich auftreten (Früchte, Milch, Honig), den ersten Hinweis auf die keimende Liebe in dem Wort « *agradecida* ». Sie ist dankbar, nicht für den Korb mit Früchten, sondern dafür, dass der Spender ihren Schlaf nicht gestört hat, dass er sie, solange sie schlief, nicht überwältigt hat. Solche Beherrschtheit traut sie weder P. noch den Satirn noch andren Waldgeistern zu. Der Gedanke an den Spender ist ihr angenehm. Daneben hört sie immerfort das silberne Rieseln des Wassers, in dem er sich wäscht. (... *del que más se lava*, Str. XXXI ist irreführend, da auf den Myrthenbaum zu beziehen). In ihrer Phantasie entsteht das Bild eines Jünglings, den sie gerne rufen möchte; sie muss aber schweigen, da sie den Namen nicht kennt, « den sie lieben möchte ». Nach einer längeren Szene am Quell — Acis stellt sich schlafend, beobachtet aber Galatheas Antlitz, die « *librada en un pie sobre el pende* », um sich, als er ihre Liebe darin gelesen, ihr zu Füssen zu werfen — zieht sie ihn zu sich empor.

Nun füllt sich dem Dichter die ganze Natur mit Symbolen der Liebe. Ein überhängender Fels wird Dach, Epheu wird Jalousie des Gemachs — Epheu, dessen Beine sich um Stämme, dessen Arme sich um Steine schlingen. Str. XL bringt einen Teppich und das symbolische Taubenpärchen, dessen Seufzer, wie Posaunenklang der Liebe, Acis und Galathea erregen. Der Rasen wird zum Schlachtfeld und Bett auf dem Feld. Bleiben wir bei dem Bild des Leitmotivs, so können wir sagen, dass auf

Digitized by Google

dem Höhepunkt der Handlung mit vollem Orchester das Thema des ARDE LA JUVENTUD variiert wird :

> Entre las ondas y la fruta imita
> Acis al siempre ayuno en penas graves;
> que en tanta gloria infierno son no breve,
> fugitivo cristal, pomos de nieve.

Ehe das Wort « *tálamo* » die Acisepisode abschliesst, bringt die letzte Strophe des ersten Hauptstücks den ersten Kuss.

Der zweite Hauptteil nimmt das Motiv des ersten sofort wieder auf, dem der Dichter dank seiner unerschöpflichen Variationskunst immer neuen sinnlichen Reiz zu geben versteht. Der Schauer, welcher der Liebeserfüllung vorausging, wird, wenn sie vorüber ist, durch die Todesangst abgelöst.

Eine rein statistische Betrachtung des Wortschatzes zeigt, wie überraschend häufig bei G. Wörter (wenn auch oft in ganz neutralem Zusammenhang) vorkommen, deren erotischer Gehalt sich nicht verkennen lässt. Neben *virginal*, *bello*, *tálamo* u. a. treten folgende Wörter in folgenden Mengen auf :

	Amor	besar	suave	lascivo	tierno	rosa	dulce	blando
P.	9	6	5	2	2	15	15	2
S. I.	7	8	5	7	5	6	26	4
S. II.	-	4	5	4	-	1	18	4

Ferner erinnern wir daran, dass Weiss und Rot, die Symbole für Keuscheit und Liebe, die Lieblingsfarben G.s sind. Unter den mythologischen Komplexen nimmt Aurora, jene von G. mit soviel Liebe behandelte Mischung von Weiss und Rot, mit 19 Belegen eine bedeutende Stellung ein.

Die Ss. sind mit erotischen Elementen erfüllt, obgleich nicht in dem Mass, wie es bei der Fabel, des P. möglich und nötig war. Weniger als in der S. I. tritt das Erotische in der S. II. in den Vordergrund. Es müsste gewollt erscheinen, wenn wir die erschütternde Liebesklage des Schiffbrüchigen (116-171) als Trauer um verlorenen Sinnengenuss ausdeuten

Digitized by Google

würden. Oft, wie gegen Ende der S. I. begegnet dieses Element an Stellen, wo man es am wenigsten erwartet, wie von Vers 390 ab, wo ein Bienenschwarm folgendermassen geschildert wird :

susurrante amazona, Dido alada,
de ejército más casto, de más bella
república.....

oder wenn die Arbeit der Biene zum Kuss wird :

...cuando liba
de las mudas estrellas la saliva.

G. ist ein Fanatiker der Fruchtbarkeit, er ist berauscht von den Düften und Farben der Natur, wo er das Wunder fruchtbaren Weibtums in tausend üppigen Bildern wie in heiligem Ritus an sich vorüberschreiten sieht. Die Luft wird fruchtbar und besamt den Schoss des Gartens.

Wenn die fünfmalige Liebesklage des Licidas und die fünfmalige Klage des Micon Erhörung gefunden haben, ergreift den Dichter die Grösse des ewigen Geheimnisses der Liebe mit neuer Gewalt, und — allerdings ohne sich des Lächelns erwehren zu können — ruft er mitten in seine S. II. hinein (652-677) einen 25 zeiligen Hymnus an Amor.

Man könnte sagen, dass die S. I. eine heitere Variation des ARDE LA JUVENTUD ist. Von Vers 240 ab tritt die Jugend in ihrer schönsten Sorglosigkeit und überschäumenden Kraft in den Mittelpunkt des Interesses. Überall, bald in Anspielungen, bald deutlich hervortretend, bald im Klang, bald im feierlichen Hymnus, bald zaghaft, bald dröhnend, das ARDE-Motiv.

Nirgends in den grossen Gedichten eine Obszönität, immer hält uns « dieser wollüstige Beschauer der reinen Schönheit » (1) nur die Heiligkeit erotischen Erlebens vor.

Nirgends spricht er mit nüchterner Deutlichkeit. Nirgends

(1) Jarnès : este voluptuoso catador de la pura belleza.

Digitized by Google

ist seine Preziosität so fördernd als wenn es Gluten zu verbergen gilt. Das Andeuten, das Verhüllen, das Fliehen und Necken ist gerade das Erotischste in der Erotik.

Selbst in dem harten Wettkampf der Jünglinge gegen Ende der S. I. verlässt den Dichter nicht die Sinnlichkeit seines Blicks. Bilder, die er vorher für die Paarung der Geschlechter verwendet, gebraucht er nun, um die Umschlingung der Kämpfenden zu schildern.

de reciprocos nudos impedidos
cual *duros olmos* de *implicantes vides*,
yedra al uno es tenaz del otro *muro*.

Wenn die Renner die Bäume am Ziel ihrer Bahn umschlingen, fällt dem Dichter die Fabel von Apollo und Daphne ein :

De la Peneida virgen desdeñosa,
los dulces fugitivos miembros bellos
en la corteza no abrazó reciente
más firme Apolo, más estrechamente...

Feierlich bricht die Brautnacht herein, die den unentschiedenen Kämpfen der Jugend ein Ende bereitet :

la carroza de la luz desciende
a *templarse en las ondas*, Himeneo
- por *templar en los brazos el deseo*
del galan novio, de la esposa bella -
los rayos anticipa de la estrella,
cerulea ahora, ya purpurea guia
de los dudosos términos del dia.

Die S. I. schliesst mit dem Einzug des Brautpaars in das Schlafgemach. Wie der P., so schliesst auch sie mit dem Beginn eines Idylls, mit der Anspielung auf die endliche Erfüllung der Liebe :

casta Venus - que el lecho ha prevenido
de las plumas que baten más suaves
en su volante carro blancas aves -
los novios entra en dura no estacada.

Digitized by Google

Wie das erste Haupstück des P. mit seinem

..el que Amor quiere que sea
tálamo de Acis ya y de Galatea,

wie der Schluss des P. mit

a Doris llega que con llanto pio
yerno lo saludó, lo aclamó rio,

so endigt auch die S. I. in Verklärung, mit einer Lösung der erotischen Spannung :

siendo Amor una deidad alada,
bien previno la hija de la espuma
a batallas de amor campo de pluma.

Man möchte fast sagen, dass der erotische Strom des gewaltigen Gedichts in der letzten Zeile seine Höchstspannung erreicht und sich gleichzeitig entlädt. Dieser Vers, der aus einem literarischen Gemeinplatz entstanden ist, wird unter G.s ironischem Lächeln zum genialen Gemälde.

Kein geringes Charakteristikum der Welt G.s ist dieses erotische Element. Es ist der lebendige Hauch, der alles Kristallne, starr Scheinende, ihrer allzu fernen Regionen aufwiegt.

Der (u. W.) einzige Schriftsteller, der dieses g. sche Problem gewürdigt hat, ist B. Jarnés (1). « Aus den bald düsteren, bald heiteren Regungen des Geschlechts wusste er ein zweites, kostbares Reich gewaltiger, schmückender Lichtfülle zu schöpfen. Denn bei G. begnügt sich die metaphorische Pracht nicht damit, dem alltäglichen Spiel liebender Leiber, deren wonniges Keuchen selbst das Laub in den Wäldern erbeben lässt, als Schmuck zu dienen ».

(1) Ibid. : De las turbias palpitaciones del sexo, ya serenas, supo elaborar un delicioso segundo término de rica luminosidad decorativa. Porque en G., la pompa metafórica no se resigna a ornamentar un juego trivial de pechos amantes los que orean con su delicioso jadeo la fronda peregrina.

Digitized by Google

Bei Untersuchung des mythologischen Elements hat sich herausgestellt, dass die Komplexe « Venus », « Amor » und « Hymeneos » mit 14, 26 und 24 Belegstellen die andern überholen. Wie sehr belebt der Dichter den verstaubten Amor durch geniale Namengebung! Er ist nicht nur Amor oder Cupido, sondern auch der blinde Gott, das geflügelte Kind, das Gottkind, das Monstrum der Gewalt, das wilde Tier, eine geflügelte Gottheit, der einfallreiche Blinde, das Junge eines Vogels des Jupiter mit verbundenen Augen, ein Luchs ohne Augen. Seufzer sind Posaunen Amors, seine Pfeile sind Pinsel, die in der Seele malen, oder Ruder im Boot des unglücklich Verliebten.

Ausserdem fällt auf, wie häufig auf Jupiter selbst angespielt wird. Er war, durch seine häufigen Liebesabenteuer, für G. ein interessanter Fall. Deshalb nennt er ihn zehnmal, spricht zweimal von Ganimed, einmal von dem Raub der Europa, dreimal von Leda und einmal von Danae.

Aber noch etwas springt in die Augen, diesmal nicht ein Produkt der Mythologie, sondern ein unbewusst erotisches Element des Dichters.

Er kennt die Verwandtschaft der Liebe mit dem Tod.

Er weiss, dass es für die Liebenden einen Augenblick gibt, wo sie gemeinsam, und wenn das nicht, eines für das andre oder wegen des andern sterben möchten. Deshalb ist die Liebesklage des Schiffbrüchigen in der S. II. (116-171) ein Flehen um Tod.

Das Meer, das Symbol der Unendlichkeit, der Ewigkeit, soll den Liebenden aufnehmen.

« Ein zweiter Schiffbruch oder die Klinge menschenvernichtenden Eisens möge meiner Verbannung ein hartes Ende setzen; meinen edlen Glauben darf nicht kleines Wasser, nicht unwürdige Erde verbergen; der tiefe Ozean soll seine Urne und die Berge der Welt seine Obelisken sein. Die Liebe muss mir dankbar sein, sie ist mir ein solches Grabmal schuldig! Möge denn flüssiger Diamant mein Gebein verschweigen und

Digitized by Google

ein erhabener Gipfel diese geringe Asche, die ich ihm anvertrauen werde, besiegeln, ohne sie zu erdrücken. Aber gibt es denn stumme Wogen? gibt es leichte Erde?

Wie oft wird auf Liebestod angespielt! Wie sehr musste einen G. das Schicksal Pyramos und Thysbes anziehen! Kein Wunder, dass er darüber seine längste und schönste und, nach seiner eigenen Äusserung, seine Lieblingsromanze geschrieben hat, die er oft wieder gelesen und sogar auswendig gewusst hat (1).

War es doch sein Motiv : das Sterben in Liebe. Dort, in der Romanze von 1618, hat er ihm den herrlichsten Ausdruck verliehen, und keines der andren grossen Gedichte spricht das Wesen dieses Schicksals so vollendet aus, wie der Schluss der Romanze von Pyramo und Thysbe :

> Y en letras de oro : « Aqui yacen
> individuamente juntos,
> a pesar del Amor, dos,
> a pesar del numero, uno. »

Auch die Liebesklagen des Licidas und Micon beginnen in Todesahnung, um in Todesahnung zu enden :

Der Anfang :

Licidas : Was denkst du, mein Schifflein, arme Wiege meiner ersten Jahre, wenn ich als Schwan zu diesem Strand dich lenke? Süss singen und dann sterben! Wenn dich das Feuer verschont, das meine Glieder bergen, mag dich das Meer, wenn du kieloben an seinen Küsten strandest, als Grabmal küssen.
Micon : O müdes Holz, Sohn des Waldes, Vater meines Lebens, welches deine Ruder lenken! Den schmerzlich weichen Lauf

(1) Cossío 1, p. 9, Zitat aus Salazar y Mardones, Ilustración y Defensa de la Fábula de Piramo y Thisbe : ... la que más lima costó a su autor, y de la que hacia mayores estimaciones.

Digitized by Google

meiner gereimten Klagen, die sich in Tränen lösen, vertraue ich dir, schwimmende Urne auf brausendem Strom !

Der Schluss :

Licidas : Geniesse jetzt die Lilien deiner Morgenröte, denn wenn die Sonne sinkt, verachtet selbst die anspruchslose Biene welke Blüten.
Micon : Sieh, die Zeit lügt, sieh, der üppigste Baum birgt einen Wurm, der in seinem Innern wie die Parze wohnt.

Auch das P.-Gedicht ist Ausdruck dieses Glaubens. Acis ist erst durch seinen Tod für immer mit Galathea vereint. Der tragische Schluss des helldunklen, mythischen Gemäldes ist eine Verklärung wie die Verklärung Pyramos und Thysbes.

Dies ist die Verwandtschaft von Liebe und Tod, welche die Urahnen des Genius G. schon in alter Heidenzeit gekannt und genial dargestellt haben : ein schöner Jüngling, einmal mit erhobener, einmal mit gesenkter Fackel. Eros und Thanatos.

4) DER GONGORISMUS.

Unsere Untersuchungen hatten ein Ziel : Würdigung der Leistung G.s .Wir haben auf dem Weg zu diesem Ziel nicht nur G. näher kennen gelernt, sondern auch manches über den Ggm. als Höhepunkt des Barock erfahren.

Um uns in Klarheit über die Ergebnisse, welche in Bezug auf den Ggm. durch die Untersuchungen erbracht worden sind, zu äussern, sei zunächst einmal festgestellt, was die Vergangenheit unter diesem Phänomen verstanden hat.

Man kennt für die Erscheinung die Namen : *Estilo culto*, französisch *cultisme*, *culteranismo* und *gongorismo*. Die Vertreter dieses Stils sind die *cultos*, französisch *cultistes*, oder *culteranos*.

Digitized by Google

Nach Thomas (1) erscheint das Wort *culterano* erst, als das Wort *culto*, von dem es herzuleiten ist, einen pejorativen Sinn erhalten hat. Wie dieses, ist es zunächst Adjektiv, dann Substantiv. Der Ausdruck *culteranismo* stammt nach einer Äusserung Lope de Vegas von dem Kritiker Jimenez Paton *(Lo que llamó Paton culteranismo)*. Thomas sagt über die Anwendung des Wortes Folgendes: « Lässt man die besondere und ausnahmsweise Verwendung, in der es Paton gebraucht, ausser acht, so findet sich das Wort *culteranismo*, welches die kultistische Bewegung bezeichnet, ziemlich spät,— wie es ja meistens zu geschehen pflegt — zur Bezeichnung abstrakter Begriffe. Es nimmt manchmal die Bedeutung « Wendung », «kultistische Besonderheit » an (2). Zu ihrer Zeit hat die Bewegung des *culteranismo* « *La nueva poesia* » geheissen (Buceta, p. 334). Die Ausdrücke « *cultisme* und *cultiste* sind einfache Analogiebildungen, die nicht ohne die Wörter *culteranismo* und *culto* bestehen könnten, mit denen die Spanier dieselben Gedanken zum Ausdruck bringen » (3). Die Richtung des *Estilo culto* war längst vor G. im Schwange; er nahm sie auf und, da er ihr bedeudendster Vertreter wurde, erhielt sie seit seiner Beteiligung den Namen « *gongorismo* ». « Das Wort Gongorismus wird gewöhnlich als Synonym von *culteranismo* verwendet » (4). « G. steckte sich das Ziel, der Dichter der *cultos* (der Verfeinerten,

(1) I, p. 170 : Le mot culterano apparaît seulement après qu'une valeur péjorative s'est attachée au mot culto dont il dérive. Comme celui-ci, il est d'abord adjectif, puis substantif.

(2) Ibid. p. 171 : Laissant de côté l'emploi particulier et exceptionnel qu'en fait Paton, le mot culteranismo désignant le mouvement cultiste se rencontre assez tard, comme cela se produit d'ailleurs, d'habitude, pour les déterminations abstraites. Il prend parfois la signification de tournure, particularité cultiste.

(3) Coster, p. 573/4 : ... cultisme et cultiste... sont de simples formations analogiques que ne sauraient s'autoriser des mots culteranismo et culto par lesquels les Espagnols désignent les mêmes idées.

(4) Thomas I, p. 6 : Le mot gongorisme est habituellement employé comme synonyme de cultisme.

Digitized by Google

Gelehrten, Preziösen) zu werden. Dorther kommt uns das Wort *culteranismo*, ein Synonym für das, was man jetzt Gongorismus nennt, und was zuerst als *La nueva poesia* bekannt war » (1).

Wenn andre als er selbst und Tassis (Conde de Villamediana) oder Paravicino (Fray Felix) Gongoristen genannt werden, so ist es entweder ein Spiel mit dem Synonym — denn in Wirklichkeit kann es vor G. keine Gongoristen gegeben haben — oder ein Unsinn, denn ausser den beiden genannten gab es in Spanien keinen Dichter, der genau nach G.s Streben zu arbeiten vermochte; die hundert Nachahmer des folgenden Jahrhunderts sind eben nur — und meist schwache — Nachahmer der g.schen Manier.

Z. T. lässt sich der Ggm. schon durch Abgrenzung gegen seine zeitliche Schwesterscheinung, den *Conceptismo*, erklären.

Für Baltasar Gracian sind Quevedo und Lope « *conceptuosos* » und « *ingeniosos* », dagegen Carrillo, G. und Paravicino stets « *bizarros* » und « *cultos* ». « Die Conceptisten unterschieden sich von den Culteranen dadurch, dass sie nicht wie die letzteren die Sprache verändern, das Vokabular bereichern, ihren Satz nach dem Vorbild des lateinischen formen wollten », meint Mérimée in seinem Essay über Quevedo (2). Er versteht unter *Conceptismo* « dauerndes Suchen nach feinen, schillernden Gedanken, die in überraschender Form Ausdruck finden; denn die Equivoques erlaubten dem Autor, die Feinheit seines Geistes gewöhnlich auf Kosten seines klaren Verstandes zu zeigen ». (3)

(1) Fitzmaurice-Kelly, p. 169 : G. laid himself out to become the poet of the cultos (the exquisites, the learned, the refined). Hence we obtain the word culteranismo, a synonyme for what we now call Gongorism, and what was first known as la nueva poesia...

(2) Mérimée, p. 329 : Ils se distinguaient des cultistes en ce qu'ils ne prétendaient point comme ces derniers, modifier la langue, enrichir le vocabulaire, ni modeler leur phrase sur la phrase latine.

(3) Ibid : Nous entendons par conceptisme une recherche constante de pensées fines, brillantes, exprimées sous une forme inattendue, grâce à des équivoques

Digitized by Google

Leider können wir auf die in diesem Zusammenhang äusserst wichtige Frage des *Conceptismo* nicht näher eingehen. Umso vorsichtiger müssen wir aber mit allen Urteilen sein, die über diese Erscheinung gefällt worden sind. Das Urteil Sorianos z. B. ist als befangen abzulehnen. Er sagt : « Die Technik des *conceptismo* benutzt Sentenzen, Antithesen, Wort- und alle andern Spiele mit Gedanken und Ausdrücken, welche die *Agudeza* und Spitzfindigkeit der *Conceptos* erzeugen. Sie sucht Klarheit und Einfachheit der Diktion, um die innere Dunkelheit und Kompliziertheit auszugleichen » (1). Soriano gibt diese Definition, um durch den Kontrast den Ggm. umso schlimmer zu behandeln. Wir sollen nämlich aus der Præmisse, die sein letzter Satz enthält, den Schluss ziehen : Der Ggm. dagegen sucht die Dunkelheit und Kompliziertheit der Diktion, um die innere Einfachheit und Armut auszugleichen. So schlau die Præmisse auch gesetzt ist, man merkt die Absicht und unterlässt es, diese Definition ernst zu nehmen. Was heisst denn innere Dunkelheit? Das ist ja ein Vorwurf, heisst Verworrenheit im Gangliensystem. Der *Conceptismo* aber war im Innern gerade so hell und klar wie der Ggm.

Halten wir uns lieber zu Coster, wenn wir auch die Schwäche seiner Details erkennen. Sein Standpunkt ist im Allgemeinen höher und gewährt einen objektiveren Blick auf das Verhältnis der beiden Schulen. « Die Einen suchen durch den Reichtum der Form die Armut ihres Gedankens zu maskieren : aussergewöhnliche Ausdrücke, weit hergeholte Metaphern, unerwartete Vergleiche, — mögen sie auf Überlegung oder einfach auf Wortspielen beruhen — sind ihnen vertraute Mittel, um

qui permettaient à l'auteur de montrer la subtilité de son esprit, aux dépens d'ordinaire de son bon sens...

(1) Soriano 2 : La técnica dél se vale de las sentencias, antítesis, retruecanos y de cuantos juegos de ideas y palabras produzcan la agudeza y alambicamiento de los conceptos. Busca la claridad y sencillez en el lenguaje para compensar la obscuridad y complicación interior.

Digitized by Google

Neugier zu erregen oder Aufmerksamkeit zu erwecken : diese nennt man *conceptistes*. — Die Andern, welche das System der *conceptistes* annehmen, suchen ausserdem in einem Lager pedantischer Gelehrsamkeit neue Mittel des Erfolges; vollkommen vergessene Archaismen, gewagteste Neologismen, die wie neue Gedanken aussehen sollen, Konstruktionen, die dem Wesen der Sprache durchaus zuwiderlaufen, manchmal sogar fremden Sprachen entlehnt werden, sind die wesentlichen Attraktionen, durch die sie ihre blasierten Leser aufwecken. Ihnen ist der Name *cultistes* vorbehalten. » (1)

Den bei einem Kritiker des 19. Jahrh. verzeihlichen Zorn Costers übersehend, gewinnen wir die wichtige Erkenntnis, dass die Kulteranen auf das System der Konzeptisten aufbauen, dass also der *Culteranismo* z. T. auch *Conceptismo* ist. Wir können sagen : der *Culteranismo* ist in bezug auf die Form mehr als der *Conceptismo*, in bezug auf den Gedanken — an denjenigen Stellen, wo er sich des *Conceptismo* nicht als Basis bedient — weniger.

Der Ggm. sei noch kurz gegen die beiden ihm zeitlich zunächst stehenden Barockerscheinungen Marinismus und Euphuismus abgegrenzt.

Dass man einmal geglaubt hat, G. sei ein Nachahmer Marinis

(1) Ibid : p. 575/6 : D'autres... essaient de masquer, par la richesse de la forme l'indigence de leur pensée : les tropes extraordinaires, les métaphores les plus étranges, les rapprochements les plus inattendus, qu'ils soient fondés en raison ou qu'ils reposent sur de simples jeux de mots, leurs sont des moyens familiers de piquer la curiosité, ou de réveiller l'attention : ce sont proprement ceux-là que l'on dénomme conceptistes. — D'autres... tout en adoptant la méthode des conceptistes, cherchent en outre, dans l'étalage d'une érudition pédantesque, un nouveau moyen de succès : l'emploi des archaïsmes les plus oubliés, des néologismes les plus audacieux par lesquels ils prétendent donner l'illusion d'idées nouvelles, les constructions les plus contraires au génie de la langue, parfois même empruntées à des idiomes étrangers, sont leurs procédés essentiels pour réveiller le palais blasé de leurs lecteurs. A ces derniers est réservé le nom de cultistes.

Digitized by Google

gewesen, setzen wir als bekannt voraus. Seit Thomas, der diese Anschauung durch schwerwiegende Kriterien als einen Irrtum beseitigt hat, kennt man den Unterschied zwischen beiden Dichtern etwas besser. Immerhin hätte sich Farinelli eingehender mit dem erotischen Element in G. beschäftigen müssen, ehe er seine Definition der Welt des Cordobaners niederschrieb : « ... Küsse, Tränen, Liebkosungen, ein süsses Schmachten, ein lüsternes Begehren, die Welt der Wollust und der Sinnlichkeit (« *Lastima es, que este culto plectro del Marino haya dado en tanta inmundicia lasciva* » — Gracian, El Criticon, II, Kap. IV.) steht doch im scharfen Gegensatz (?) zu der Welt G.s, die wohl nicht zur Askese, zu der Entbehrung aller irdischen Güter und Lockungen führte, jedoch Ernst und Würde, eine seelische Hingabe an die Natur, eine Vergeistigung des Körperlichen, den kühnen Flug zu den erhabenen Sphären, höher freilich als die Fittige der armen Erdensöhne tragen können, erheischte ». (p. 390). Karl Borinski sagt in seinem Werk : « Baltasar Gracian und die Hofliteratur in Deutschland » (p.3/4) über den Ggm. : « Dieser Stil, mit dem Euphuismus und Marinismus zusammengeworfen, steht ganz für sich allein (!), obwohl er dieselbe Zeitströmung repräsentiert. Für den Euphuismus hat Fr. Landmann bereits die Sonderstellung in Anspruch genommen (Euphues, Ed. Heilbronn 1887. Introduction XIV f.). Sehr richtig hebt Landmann beim Euphuismus die gekünstelte Syntax (Antithesis), die Klangspielerei (Alliteration) und die Vorliebe für Exempla (*for as* —) als die drei Elemente heraus. Davon ist nun der *Cultismo* das gerade Widerspiel. (?) Der Lakonismus (das Macht- und Donnerwort), die spanische *dureté* (später auch den Schlesiern vorgeworfen), die Anspielung : das sind seine Kennzeichen. Von der Lüsternheit der marinistischen Equivoques, der Weichlichkeit der ambra- und zibetduftenden Beiwörter bleibt er völlig fern. Der *Cultismo* ist der ernsteste unter den drei Stilen. (!) Der Gedanke ist sein Element. Insofern war er allerdings für einen Schriftsteller wie

Digitized by Google

geschaffen, der das *odi profanum* im Denken als die vornehmste Regel ausfstellte. » Diese Äusserung lässt sich mit der Einschränkung, die wir mit dem Fragezeichen gemacht haben, als Unterscheidung des Ggm. vom Euphuismus, nicht etwa als Definition des Ggm. hören. Wilhelm Michels unterscheidet *Euphuism* und Ggm. dadurch, dass er dem ersteren einen quantitativen, einen Trieb nach Fülle, dem letzteren einen qualitativen, einen Trieb nach Veränderung der Qualität (siehe Zitat : p. 66/67 unserer Arbeit), zuerkennt.

Nachdem wir mit Hilfe der Kritik den Ggm. innerhalb Spaniens gegen die feindliche konzeptistische, und innerhalb Europas gegen die parallelen barocken Stilerscheinungen isoliert haben, wollen wir abermals zunächst Kritikern das Wort geben, um zu einer Beschreibung und Erklärung des Phänomens selbst zu gelangen.

Für Soriano ist der *Culteranismo* « eine Mode (!?), ein Augenblick in der Entwicklung des spanischen Schrifttums ; aber gleichzeitig ist er ein Modus (ein Stil), die Vorherrschaft oder Übertreibung eines konstanten, literarischen Elements ». (1) Selten kommt solche Vorherrschaft über Nacht. Sie bedarf einer langen Vorbereitung. Ein Modus der Kunst verkündigt den andern und bereitet ihm den Weg. Nirgends aber ist es so deutlich, wie in dem Verhältnis Renaissance - Barock. Ihre Unterschiede sind aber grösser als ihre Ähnlichkeiten. Egon Friedell hebt sie scharfsinnig hervor, indem er sagt : « ... die Barocke ist ein viel verschränkteres, zwiespältigeres, änigmatischeres Problem als die Renaissance ; ihr Seelenleben ist ungleich labyrinthischer, widerspruchsvoller, versteckter, mehrbodiger, hintergründiger, man möchte fast sagen : hinterhältiger. Sie flieht ruhelos und unbefriedigt zwischen zwei

(1) Soriano 2 : ... una moda, un momento en la evolución de nuestras letras; pero, a la vez, un modo, el predominio o la exageración de un elemento literario constante.

Digitized by Google

Polen hin und her: dem Mechanischen und dem Unendlichen, das sie sich als Korrelat erfindet zu einer rein mechanischen Welt, in der sie es nicht aushielte. Sie, und sie zuerst, empfindet infinitesimal ».

« Was nun die Kulteranen von den Renaissancekünstlern hauptsächlich unterscheidet, ist der bewusstere Wille, gelehrte und kultivierte Poesie zu schaffen, das systematische Streben nach Geheimnis und Dunkelheit, der deutlichere Anspruch auf Tiefe des Gedankens und lapidare Konzentration des Stils, langsamere aber revolutionäre Anwendung der sprachlichen Theorien der Altgrammatiker, Absonderlichkeit einer irrationalen und mit dem Wesen romanischer Idiome unvereinbaren Syntax (1) ». Es ist also, wie wir mit Alonso (2) ergänzen können, eine Übertreibung, eine « Hochspannung, eine quantitative Verdichtung der aus der klassichen Tradition wiedergeborenen Elemente » (2). Im Besonderen ist « die dichterische Sprache der Ss. wegen ihres metaphorischen Reichtums einerseits eine Synthese, andrerseits eine Überwindung der Sprache der gesamten Renaissancedichtung » (3). Schon aus diesen Definitionen moderner Kritiker geht hervor, dass man sich von dem alten Definitionsprogramm, das nur sprachliche Kennzeichen des Ggm. sah, losgesagt hat, denn heute weiss man, dass er « in grunde genommen kein Phänomen des Ausdrucks oder der

(1) Thomas 2, p. 153/4 : Ce qui distingue surtout les cultistes des secentistes, c'est surtout la volonté plus consciente de créer une poésie érudite et cultivée, la recherche systématique du mystère et de l'obscurité, la prétention plus marquée à la profondeur de la pensée et à la concentration lapidaire du style, l'application plus tardive et plus révolutionnaire des théories linguistiques des latinisants, l'extravagance d'une syntaxe irrationnelle et incompatible avec le génie des parlers romans.

(2) p. 198 : ... una exageración, una intensificación dinámica, una condensación cuantitativa de los elementos renacidos de la tradición clásica.

(3) Alonso 1, p. 28 : el lenguaje poético de las Ss. es, por su riqueza metafórica, de una parte una síntesis, de otra, una superación del de toda la poesía renacentista.

Digitized by Google

Syntax ist. Er ist es in erster Linie in bezug auf Stoff und Ziel der Dichtung » (1).

Aber die Fenster der Bibliotheken sind auch heute noch geschlossen. Draussen weht frischer Wind, drinnen liegt ewiger Staub auf Bücherbergen : « Der *Culteranismo* als Mode (!?) war das Ende einer Entwicklung, die äusserste Entfaltung, die letzte und dekadente Periode der Renaissance. Er hatte zwei aus demselben Ursprung stammende und dennoch verschiedene Tendenzen : eine edle und legitime Sehnsucht nach Reinheit, Vollendung und Höchstleistung, nach vornehmer Eleganz, und einen illegitimen Eifer, sich durch extravagantes und geschicktes Verstecken zu isolieren, Koketterie und Betrug ». (2) Lebt denn das Gespenst « *Angel de las tinieblas* » immer noch? Wie gründlich man sich die Studien der letzten Jahre zunutze gemacht hat, beweist, dass man, ohne zu wissen, was der Ggm. ist, seine kulturhistorische Bedeutung für Spanien und sogar für die ganze Welt erkennen will, und dass eine Zeitschrift von Bedeutung solchen Ausführungen ihre Spalten öffnet. (G. L. II. 1928, 46, wo man mit der Übersetzung eines amerikanischen Essays zu der Definition des Ggm. als eines rein formalen Phänomens zurückschreitet).

Auch diejenigen Definitionen, die das Problem von aussen her angreifen zu können glauben, sind unbefriedigend, mögen sie teilweise noch so wahr sein. So bringt Manuel Cañete die Erscheinung des Ggm. in Zusammenhang mit der politischen Lage Spaniens. Der rasche Zusammenbruch des Weltreiches bringt, wie er meint, eine Verderbnis der Kunst mit sich. Was

(1) Cossío 1, p. 7/8 : El ggm. no es un fenómeno, intimamente, de expresión o de sintaxis. Lo es, esencialmente, de materia e intención poéticas.

(2) Soriano 2 : El culteranismo, en cuanto moda, fué, además, el término de una evolución, el desarrollo extremo, el periodo último y decadente del renacentismo, con dos tendencias gemelas y distintas : un noble y legítimo anhelo de pureza, de perfección y superación, de elegancia aristocrática; y un bastardo afán de singularizarse por recursos extravagantes y habilidosos, un coqueteo y una mixtificación.

Digitized by Google

wäre dann zu den europäischen Schwestererscheinungen des Ggm. zu sagen? Thomas, dem sich 1912 Remy de Gourmont angeschlossen hat, sieht in der Emphase G.s in erster Linie einen Ausfluss des Klimas. Er glaubt eine Menge von Gründen für die Entstehung des *Culteranismo* zu sehen: Die Neigung des Spaniers zur Emphase, den Einfluss verschleierter arabischer Redeweise, provenzalisch-katalanisch-höfische Minnedichtung, die Italiener Petrarca, Bembo, Ariost; Systematisierung des Spanischen durch Grammatiken, latinisierte Sprache der Juan de Mena, Boscan, Garcilasso; die Renaissance, die Humanisten, die Dekadenz Spaniens, das Streben Herreras, und Carrillo. «Ich bin der Ansicht, dass eine verspätete Renaissance den festen Kern dieser Bewegung bildet. Die kulterane Reform, zum grossen Teil Frucht eines damals aller kultivierten Welt gemeinsamen Irrtums, war dennoch nötig, um die Konstruktion des Kastilianischen geschmeidig zu machen, das Vokabular zu bereichern, die Ausdrucksmöglichkeit für die edelsten und zartesten Empfindungen zu schaffen » (1).

Wir haben diese Meinungen, die voller Widersprüche sind, angeführt, um einen Begriff von dem Ringen zu geben, in dem die Gelehrtenwelt mit diesem widerspenstigen Phänomen jahrhundertelang gelegen hat.

Was hilft uns eine Feststellung wie die folgende: « *La métaphore, l'une des formes favorites, avec l'hyperbole, disons mieux, l'une des maladies constitutionnelles de la pensée, en sévissait aussi bien sur la prose que sur les vers. Ximenez Paton, qui ne faisait pas profession de cultisme, quoiqu'il passe pour avoir inventé le mot, consacrait douze des vingt chapitres de son Eloquencia aux*

(1) Thomas 1, p. 153/4: ...je considère, qu'un prolongement attardé de la Renaissance forme le noyau le plus solide de ce mouvement... La réforme cultiste, fruit, en grande partie d'une erreur commune alors à tout le monde civilisé, était, pourtant, nécessaire pour assouplir la construction castillane, rendre plus riche le vocabulaire, et faciliter l'expression de sentiments les plus nobles et les plus délicats.

Digitized by Google

tropes : c'était là selon lui, le grand secret, l'habilité suprême, la vraie parure de la pensée... La loi était de parler purement, avec correction et propriété (pura, casta y propiamente) ». (Mérimée, p. 302/305). Was helfen die Schlagwörter : Dunkelheit, Metapher, Hyperbaton, Ellipse, Hyperbel, Häufung der Epitheta, Länge der Sätze, ungewöhnliche Bedeutung und Stellung der Wörter, italienische und lateinische Terminologie, Mythologisches, Synonyma, Wiederholungen, usw. — was helfen sie uns, wenn wir doch ahnen und auf Schritt und Tritt empfinden, dass es sich nicht um sprachliche Phänomene allein handelt, dass in Wirklichkeit ein gewaltiges Geschehen an unsrem Auge oder Ohr vorüberzieht, dass ein Revolutionsstadium der menschlichen Seele hier in Worten geronnen ist !

Die Sprachphänomene lassen sich nicht läugnen, sie sind aber nicht das Problem, sie sind Begleiterscheinung, müssen als Gestalt vorausgesetzt werden, als Gestalt eines nicht leicht erkennbaren Gehalts.

« Das spanische Barock selbst » sagt R. G. de la Serna, « war dies : mystische Exaltation, glühender Wunsch nach Schönheit als Gegenwicht zu der armen, wilden, bäurischen und nüchternen Wirklichkeit des Südens, die vor Trockenheit wahnsinnig war wie keine andere » (1). Es ist eine durchaus bewusste Kunstrichtung, und aus ihrer Bewusstheit erklärt sich ihre Aesthetik. « Die neuen æsthetischen Tendenzen nähern sich mehr der alten Auffassung, die, wenn auch ohne es zu wissen, die Klassiker von der Kunst hatten, wenn sie das « Wie », die Form, nicht das « Was , den Inhalt, für das Bedeutende erklärten ». (2) Mag aber dem Künstler die Form noch so

(1) El mismo churriguerismo fué esto : exaltación mística, deseo fervoroso del adorno, frente a una realidad meridiana, escueta, silvestre, rústica, ascética y enloquecida de sequedad como ninguna.

(2) Artigas, p. 268 : Las nuevas tendencias estéticas se aproximan más a la vieja idea que del arte tenian, aun sin quererlo, los clásicos, cuando proclaman que lo importante es el como, lo formal, no el que, el contenido.

Digitized by Google

bedeutend sein, sie ist ihm doch nur Mittel. « Der Trieb, Verse zu schreiben ist eine Art göttlicher Raserei, in der der Dichter erglüht und sich über die andern Menschen erhebt; dieses Erglühen verursacht eine Entzückung in ihm, die ihm nicht erlaubt, in seiner Sprache menschlich zu sein » (1). So sagt Angulo y Pulgar schon 1635 in seinen Epistolas satisfactorias. Und mit Vasquez Siruela können wir hinzufügen, dass die Begeisterung den Dichter geradezu stammeln lässt : « bis es scheint, dass er in fremder Zunge redet » (2). Dies natürlich ist ein dauerndes Wagnis, wie der ganze *estilo culto* (3). Aber wer sich ernsthaft mit ihm beschäftigt, muss zugeben, dass ihm nie und nimmer jener selbstsüchtige Ruhmesdurst, jenes alberne Haschen nach Beifall als Ziel vorgeschwebt haben kann, das die Kritiker — wenn auch oft wortlos — verurteilen. Wie kann der sich auf Ruhm freuen, der mit dem Publikum nichts zu tun haben will ?

Was Thibaudet über die Dichtung Mallarmés sagt, scheint besser als alle Kritiken des Ggm. auf diesen zu passen : « Die Freude, die von dieser Dichtung ausstrahlt, ist — weit davon entfernt, unverständlich zu bleiben — die, ohne Aufhören den Geist aufzurütteln — nicht etwa, um begriffen zu werden, sondern um begreiflich zu machen. Ebenso versetzt sie uns nicht in den Vollbesitz der Empfindungen, die von Anbeginn an und überall in ihr angeschlagen werden, sondern, nachdem sie sie schief und im Blitzlicht gezeigt hat, verlangt sie von uns, dass wir sie durch unsre Einstellung wieder in natürliche Lage und natürliches Licht bringen » (4).

(1) Zitat bei Soriano p. 8 : El impulso de hacer versos es un cierto furor divino con que el poeta se inflama y se levanta de los demás hombres; y esta inflamación le causa el embeleso que no le permite ser humano en su lengua...

(2) Ibid : ... hasta parecer que habla en lengua extraña...

(3) Diego 1, p. 50 : ... el estilo culto es un riesgo constante.

(4) Thibaudet 2, p. 110/111 : ... le plaisir apporté par cette poésie est, loin de demeurer inintelligible, de solliciter sans cesse l'intelligence, et non point

Digitized by Google

Wenn man von dem Ggm. sprechen will, darf man nicht einfach von aussen her an ihn herantreten. Erst, wenn seine literarhistorische Stellung klar ist, kann man entscheiden, was er ist, nicht, wenn man von seinem Apparat ausgeht. Es ist *falsch*, wenn behauptet wird, der Ggm. sei eine sprachliche Erscheinung, die sich in der Verwendung von Latinismen, Neologismen, Metaphern, Hyperbeln usw. äussere. Diese Definition ist so falsch, wie wenn der Mediziner behaupten wollte, der Mensch sei ein Gebild aus Knochen, Fleisch und Haut. So etwas kann doch nicht leben. Das Wesentliche an der Definition fehlt.

Der Ggm. ist in erster Linie der Höhepunkt des spanischen Barock in der Literatur. Das spanische Barock ist aber kein Panoptikum grammatischer Altertümer und Kuriositäten.

Sämtliche philologischen Definitionen des Ggm. waren unbefriedigend, weil sie dem Systemzwang unterlagen.

Die äusseren Erscheinungen des Ggm. sind nicht Maske sondern Miene, sie sind nicht aufgemalt wie eine Fratze, sondern durch das Erlebnis geformt wie ein reifes Gesicht.

« Par cette mathématique et ces sinuosités volontaires où chaque objet n'est représenté que par son absence ou par sa quintessence, ou par telle allusion à sa substance et à son origine, par ces systèmes d'hyperboles qui chargent le vers et d'allusions qui l'allègent, par toutes ces formes vidées de leur signification ou ces étalages de matières privées de formes, G. a construit une œuvre assez semblable à celle de ces architectes et sculpteurs baroques dont il faudrait aussi réhabiliter le style ».

Cassou

Barock ist in erster Linie G.s Stoffwahl. Das Barock liebt das Hirtenidyll und gräbt, da es in der Gegenwart nicht genügende Variationen findet, die Mythen der Griechen aus. Castillejo übersetzt den *Canto de Polifemo* Ovids und schreibt eine *Historia*

d'être comprise, mais de faire comprendre. Pareillement elle ne nous met pas en presence de la sensation pleine, donnée des l'abord et dans son entier, mais après nous l'avoir présentée de biais et dans un éclair, nous demande de lui rendre par notre sympathie son assiette et sa clarté.

Digitized by Google

de los leales amadores Pyramo y Tisbe. J. A. de Vera y Zuñiga schreibt eine *Fabula de Piramo y Thisbe*. Lope de Vega schreibt sein *Adonis y Venus*, Cantoral zeichnet *Amores y Muerte de Adonis* auf, A. de Castillo del Larzaval schreibt *El Adonis*. Fr. Placido de Aguilar paraphrasiert die *Fabula de Siringa y Pan*, Carrillo y Sotomayor schreibt seine *Fabula de Acis y Galatea* (1608), ganz zu schweigen von den Italienern Marino (Adone und Polifemo 1620), Tomaso Stigliani (Il Polifemo 1600) und Guarini (Pastor Fido).

So schreibt eben auch G. seinen P. und entfernt sich mit den Ss. kaum von der Stoffwahl des Barock, denn auch dort bleibt das Milieu der Schäfer- und Fischerstand, ganz abgesehen von der Fabula de Piramo y Tisbe, von Hero und Leander und den Schäfer-und Fischerromanzen ohne Zahl.

Wollten wir erst die Darstellungen dieser mythologischen Idylle in der Malerei und Plastik erwähnen, dann nähme das Aufzählen kein Ende.

Was nach unserer Meinung die Barockmenschen besonders zu jenen Fabeln hingezogen hat, war ihre aussergewöhnliche, betonte, aber dennoch verschleierte, feine Erotik. Das Barock war ein gesteigert erotisches Stadium des Menschen. Wir fühlen uns heute dem Barock nicht nur wegen teilweise gemeinsamer Kunsttendenzen verbrüdert, sondern in erster Linie, weil wir mit ihm manches Menschliche teilen — nicht zuletzt: die erotische Empfindsamkeit und die Erkenntnis des ästhetischen Wertes der Erotik. Man denke dabei nur an die Sinnlichkeit Marinos, die heute wohl kein Mensch mehr als lasziv ablehnen würde, man erinnere sich der zahlreichen bischöflichen Dekrete, welche die Behandlung der Kirchen- und Altarbilder genau vorschrieben, weil die Maler selbst die Heiligen nackt und in erotisch betonter Auffassung darstellten, man denke an die Deckengemälde von Tiepolo im Schloss zu Madrid und an die Bilder im Vestibül der bischöflichen Residenz zu Würzburg, welche der Kirchenfürst wegen ihrer starken

Digitized by Google

Realistik übermalen liess, man vergesse schliesslich nicht die grauenhaften Marterszenen, die von den Malern des Barock mit unermüdlichem Eifer festgehalten wurden, vor denen uns heute ein sinnliches Grausen erfasst, man stelle sich auch die fleischlichen und fleischigen Gestalten des Rubens vor oder betrachte noch einmal die Apollo-Daphne-Gruppe des Bernini.

Zu all diesen gesellt sich G. mit seinem barocken Auge, das die Materie beschaut, und mit seiner sinnlichen Hand, die sie modelliert.

Wir glauben hier auch Aufschluss über die Vorliebe des Barock für die Gestalt P.s gefunden zu haben : nur ein erotisch empfindsamer Mensch vermag die Tragik des Einäugigen zu verstehen, nur ein erotisch sensibles Zeitalter vermochte ihn zu einer seiner bedeutendsten Gestalten zu machen. Wo liegt denn der Schwerpunkt des g.schen P.-Gedichts? Welches ist denn die Tragik, die der Kyklop an den Himmel schreibt?

Der Stoff kommt dem Barock, wie allen Kunstphasen, von innen, durch das Schicksal, d.h. es gibt in grunde genommen keine Stoffwahl des Barock, das Barock hat eigentlich nicht das Recht, sich einen Stoff zu wählen, es muss den nehmen, der ihm bestimmt ist. Die Seele, das Schicksal ist der Stoff, der dem Barock befiehlt, die Form aber ist der Geist, der dem Barock gehorcht.

Zitieren wir an dieser Stelle noch einmal die Barockstudie von Wilhelm Michels, der die Richter'sche (Helene Richter : Shakespeare der Mensch, Leipzig 1923, p. 77) Definition des Barock geschickt erweitert. Helene Richter bezeichnet als « Klassisch: vollkommene Übereinstimmung zwischen der Form der Darstellung und der Idee des Darzustellenden. Romantisch hingegen ist der Mangel dieser Identität von Form und Idee und die parabolische Andeutung der Idee durch die Form. — In dieselbe Formel lassen sich die Wesensunterschiede zwischen Renaissance und Barock bringen. » Michels erweitert : « Im barocken Kunstwerk ist, was die Komposition angeht, zwar die Idee mehr als die Form, aber was die Diktion angeht,

Digitized by Google

ist die Form mehr als die Idee oder besser, mehr als das Gemeinte. Barock ist also Grenzüberschreitung nach zwei Seiten. Damit ist auf die Dichtkunst angewandt, was Walzel bei der Interpretation von Wölfflins Begriffspaaren über die relative Klarheit sagt : « Komposition, Licht und Farbe beginnen ihr Eigenleben zu führen, unabhängig von den dargestellten Dingen; nicht mehr klären sie die Form der Gegenstände auf ». (Oskar Walzel : Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Berlin-Neubabelsberg 1923, p. 301) ».

Wir haben kaum nötig, im einzelnen aufzuzählen, was bei G. als barock in die Augen fällt. Nach der Tradition ist das Typischste die Fülle. Adjektiva und Substantiva drängen sich zusammen, um zu schmücken; Sätze dehnen und schachteln sich nach Möglichkeit; der Gedanke gabelt sich; bei allen Formen der Gabelung lässt sich feststellen, dass sie als künstlerisches Mittel dem Barock bekannt waren; bei G. aber übersteigen sie die traditionelle barocke Bedeutung ganz beträchtlich : so das konzeptistische Wortspiel, die Parallele, das Gleichgewicht, die Steigerung, und am meisten die Kontrastierung, die besonders zur Erzeugung der Symmetrie beiträgt. In ihrer Tendenz ist auch die Umschreibung barock; Schwerpunktverschiebung wurde uns ja zum Kennwort des barocken Kunstwillens. Sie strebt nach Verschönerung, sie will den æsthetischen Eindruck verstärken, sie will auf Fernliegendes, auf den Mythos, auf Sentenzen und Fabeln anspielen. Welcher Stil aber hat grössere Neigung zur Allegorie als das Barock ? Und sind nicht Metapher und Hyperbel, die bedeutendsten Schwerpunktverdränger, barock ? Die Fülle des Lichts, der Farben, Formen, Bewegungen und Klänge, mit einem Wort : die Ekstase der Sinne samt dem schmückenden Element der Erotik, sind Erzeugnisse barocken Ornamentaltriebs, des Strebens nach Belebung der Fläche (1).

(1) Alonso 1, p. 31 : ... asi como en el barroco las superficies libres del clasicismo renacentista se cubren de decoración, de flores, de hojas, de frutos

Digitized by Google

Der Ggm. aber ist mehr als Barock schlechtin. Der Wille des Ggm. ist der gesteigerte Wille des Barock.

Wir haben unter den Definitionen des *Culteranismo* solche gefunden, die dieses Phänomen als *Conceptismo plus Sprachbereicherung* ansehen. Die Erklärung ist zwar nicht befriedigend, doch ist die Feststellung des *Conceptismo* als Bestandteil des Ggm. unbedingt richtig.

Wie der Name dieser Schwestererscheinung sagt, handelt es sich bei ihr um ein Operieren mit *Conceptos*, mit Begriffen. Finden wir auch nicht die sämtlichen 63 *Agudezas*, die Gracián in seinem *Arte y Agudeza de Ingenio* mit Haarspalterblick nebeneinanderbaut, so doch vier oder fünf von ihnen bei G. Mit Wort und Begriff wird gespielt. Wir erinnern an das vielbesprochene : *con torcido discurso* in dem zur Darstellung der Hyperbolisierung verwendeten Satz über den Fluss. Es handelt sich bei *curso : discurso* um ein assoziatives Wortspiel. Das Wortspiel fällt unter die stark konzeptistische Gabelung. Sie hat Gracián Gelegenheit zu spitzfindigen Unterscheidungen geboten. Hier erinnern wir nur an die unter dem Kennwort Gabelung aufgezählten Beispiele, denen in erster Linie das Prædikat « konzeptistisch » zukommt. Den *Conceptismo* in G. wird man natürlich am besten an den Letrillas, Villancicos und Burlesken betrachten, wo er nicht so sehr unter dem Schleier des kulteranen Elements verschwindet, wie in P. und Ss. Auch die Allegorisierung ist ein konzeptistischer Zug; sie vertauscht Abstrakt und Konkret. Was das Konzeptistische in G. anlangt, so können wir, bei der allgemeinen Art dieser zusammenfassenden Bemerkungen, der Wichtigkeit des Themas nicht

---

de las más variadas formas arrancadas directamente a la naturaleza, o tomadas de la tradición arquitectónica de la antigüedad, asi tambien en las Ss. la estructura renacentista del verso italiano se sobrecarga de elementos visuales y auditivos, de múltiples formas naturales y de supervivencias de la literatura clásica que no tienen ya un valor lógico — no un simplo valor lógico — sino un valor estético decorativo.

Digitized by Google

gerecht werden, da noch niemand dieses grundlegende Element aus den Werken des *Princeps Cultorum* isoliert erschlossen hat. Nur ausgezeichnete Kenntnis des *Conceptismo* und ein feines Gehör für seine Lieblingsmelodien wird einmal dem Kritiker, der noch fern zu sein scheint, erlauben, mit ruhigem Gewissen die Formel zu schreiben : « Gongorismus ist... » Jener Kritiker wird das letzte Wort über das quälende Problem zu sprechen haben.

Der Ggm. ist mehr als Barock schlechthin und mehr als *Conceptismo*. Der Ggm. enthält neben diesen beiden Elementen alles, was G. mit Bewusstheit angestrebt hat : « Ich werde Autorität erlangen, weil unbedingt anerkannt werden muss, dass unsere Sprache durch meine Anstrengungen die Vollkommenheit und Würde der lateinischen erreicht hat... Ausser der Ehre habe ich erreicht, mich den Ungebildeten unverständlich zu machen, denn es ist Kennzeichen der Gebildeten, so zu sprechen, dass es Jenen wie Griechisch vorkommt ; man soll seine Edelsteine nicht vor die Säue werfen... Wenn « den Geist entzücken » heisst : ihm Gedanken geben, die ihn erfüllen und in richtigem Verhältnis zu seinen Ansprüchen stehen, so muss der Geist, wenn er entdeckt hat, was hinter diesen Wendungen steckt, erfreut, und wenn er erfreut ist, befriedigt sein... Je mehr Assoziationen zu einem Begriff er, durch die Dunkelheit des Werks zur Spekulation gezwungen, unter den Schatten der Finsternis findet, umso dankbarer muss er sein » (1). An andrer Stelle äussert er sich ironisch zu

(1) R. F. E. V. p. 334/5 : ... causarme ha autoridad, siendo lance forzoso venerar que nuestra lengua a costa de mi trabajo haya llegado a la perfección y alteza de la latina... De más que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos : hablar de manera que a ellos les parezca griego, pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda... si deleitar el entendimiento es darle razones que le concluyan y se midan con su contento, descubierto lo que esta debajo de esos tropos, por fuerza el entendimiento ha de quedar convencido, y convencido,

Digitized by Google

der Polemik über die Ss : « Ich könnte, ohne mir den Arm dabei zu verrenken,ein Gemisch aus Griechisch, Lateinisch, Italienisch und meiner Muttersprache herstellen und glaube, es wäre nicht einmal schlecht; die Welt wird sich freuen, wenn die Jahre, die ich an das Studium verschiedener Sprachen gehängt habe, meiner schwachen Begabung ein wenig aufgeholfen haben » (1).

Ist es nun wahr, wie alle Kritiker behaupten, dass dieser Anfang ein Unsinn war? ist es wahr, dass « dieser irrige Anfang der Eckstein des Culteranismo war » ? (2)

Es handelt sich um eine Frage des Geschmacks. Jahrhunderte haben sie mit entschiedenem Ja beantwortet. Es wird niemals möglich sein, diese ewige Frage objektiv zu beantworten, und wenn wir heute ablehnen, die Bestrebungen des Culteranismo als « geschmacklos » zu bezeichnen, so ist es vielleicht eher ein Charakteristikum für den subjektiven Geschmack unserer Zeit, als eine objektive Beantwortung der Frage.

Wir können heutzutage eine Spracherneuerung im Sinne G.s auf grund des lateinischen Vorbildes nicht ablehnen. Ein Experiment wie das *Soneto cuatrilingüe* hat die ganze Sympathie unserer Zeit. Die Gedankenverbindung durch Assoziationen, die Sucht nach langen Sätzen sind künstlerische Erscheinungen, zu denen heute weite Kreise der literarischen Welt neigen. Der Ggm. ist das Streben nach Erziehung, Stärkung und Verfeinerung des Geistes. Dass die Voraussetzungen, von denen G. bei seinem Streben ausging, nicht immer richtig waren, tut dem

satisfecho... en tanto quedará más debitado, cuanto, obligándole a la especulación por la oscuridad de la obra, fuera hallando, debajo de las sombras de la oscuridad, asimilaciones a su concepto.

(1) R. F. E. V. p. 335 : ... Pudiera, quedandome el brazo sano, hacer una miscelanea de griego, latin y toscano con mi lengua natural, y creo que no fuera condenable : que el mundo está satisfecho que los años de estudio que he gastado en varias lenguas han aprovechado algo a mi corto talento.

(2) Soriano, p. 10 : Este principio erróneo fué la piedra angular del culteranismo...

Digitized by Google

Wert seines Strebens wenig Abtrag. Dass Hyperbaton und Umstellung, Anspielung und Umschreibung, Mythos, Fabel und Sentenz, Abstraktion und Personifikation, Metapher und Hyperbel in der radikalen Verwendungsart G.s nicht allen Menschen zugänglich (was er ja übrigens nie beabsichtigt hat) und den Wenigen, die sie wie schwere Rätsel mühsam lösen, auf die Dauer doch ermüdend sind, ist der einzige Vorwurf, der sich nach modernen Begriffen gegen den Ggm. erheben lässt. Und selbst Diesem kann man entgegenhalten: es ist nicht G.s Wille, dass eines seiner Gedichte auf einmal verschlungen werde.

Nach allem, was wir bisher festgestellt haben, ist der Ggm. weit mehr als das, was die Kritiker der vergangenen Jahrhunderte in ihm gesehen haben. Er ist nicht ein sprachliches Phänomen, wie es den Philologen gepasst hätte, er ist nicht ein Laboratorium für Psychiatrie, wie es die Ärzte lieben, er ist nicht ein Auswuchs des Klimas, wie es den Meteorologen Freude gemacht hätte, er ist nicht eine Rasseeigentümlichkeit, die dem Kulturmorphologen Daseinsberechtigung gibt. Wenn man aber will, ist er alles zusammen. Jeder wird etwas für sich darin finden, aber keiner hat das Recht, das Gebiet für sich allein in Anspruch zu nehmen, also eine einseitige Definition zu geben, er müsste denn in der Lage sein, etwas zu äussern, das nicht für seine Fachgenossen allein, sondern allgemein von Wichtigkeit und Interesse ist.

Wenn man sich auf einen einzigen Standpunkt stellt, so sieht man nur einen Teil des betrachteten Gegenstandes. Da wir jedoch in dieser Arbeit nacheinander verschiedene Standpunkte eingenommen haben, den sprachwissenschaftlichen, den kunsttechnischen, den ästhetischen, den psychologischen, da wir uns mit Diktion und Komposition beschäftigt haben, konnten wir feststellen, dass alle Erscheinungen des Ggm. eine einzige Ursache haben, dass sie alle aus einem Willen entstanden sein müssen.

Dieser Wille G.s aber ist der Trieb zur Abstraktion und zur

Digitized by Google

Paraphrasierung des Abstrahierten. Man erinnere sich an die Abstraktion des Begriffes « Braut » zu Schönheit und Unsterblichkeit und die Paraphrasierung letzterer in der Vision des Vogels Phönix.

Der Ggm. ist also nach unseren Beobachtungen fortgesetzte Paraphrasierung sublimierter Gedanken.

Sublimierte Gedanken kann niemand in banaler Form zum Ausdruck bringen (deshalb die sprachlichen Anstrengungen), und um sublimierte Gedanken kann der Geist nicht kreisen, wenn es in seiner Nähe nach Erde riecht (deshalb die Preziosität : Mythos, Fabel, unwirkliche Welt, ferne Länder, Sternhimmel usw.).

« Der direkte, gut assimilierte Ggm. » sagt Gerardo Diego, « war wohltuend für unsere Dichtung. In erster Linie war er der einzig mögliche Weg, ein unumgängliches biologisches Gesetz » (1). Dies wäre keine günstige Entschuldigung G.s — wenn er einer Entschuldigung überhaupt bedarf — fände Diego nicht auch ein positives Lob : « G. verminderte die Zersetzung, indem er die klassische Harmonie der Frührenaissance mit ihren griechisch-lateinischen Wurzeln durch ein System des Gleichgewichts und der Mechanik im rein Materiellen ersetzte, denn er konzentrierte auf den Ausdruck alle Kraft, die man früher auf den sogenannten Gehalt oder Inhalt verwendet hatte » (2). Es ist von unschätzbarer Wichtigkeit, dass Diego G.s gongoristische Leistung in das allgemein angestrebte sprachliche und das von ihm allein durchgeführte æsthetische,

(1) Diego 1, p. 56 : el ggm. directo, bien asimilado fué beneficioso para nuestra poesía. En primer lugar era el único camino posible, una ley biológica inexcusable...

(2) Ibid : p. 56/7 : el ejemplo de G. vino a atenuar la descomposición, sustituyendo la armonia clásica del primer Renacimiento, con sus raices grecolatinas, por otro sistema de equilibrio y de mecánica exclusivamente materiales, concentrando en la expresión el esfuerzo que antes se repartía con el llamado fondo o contenido.

Digitized by Google

in das materielle gegenüber dem ideellen Moment teilt : « Wenn wir im Geist G. aus der spanischen Geschichte streichen und versuchsweise die Entwicklung der spanischen Dichtung ohne ihn rekonstruieren, wird uns erlaubt sein zu folgern, dass das Überhandnehmen der Renaissance-Gemeinplätze und die übermässige Verschwendung dichterischen Sprachguts die Dichtkunst auf eine schiefe Ebene unaufhaltsamer Dekadenz geworfen hätte. Die kargen Versuche des Purismus und Traditionalismus, die uns aus jener Zeit bekannt sind, lassen keine Zweifel über die Begrenztheit der möglichen Ergebnisse zu. Der geistreiche und kalte *Conceptismo*, das müssige Prosaikertum und eine gewisse Art des Wortschwalls der fehlgeschlagenen Bilderrhetorik, sie wären ohne den Kompass G.s zu nichts anderem dagewesen, als die echte Melodie der Dichtung zu dämmen und zu ersticken. Dies geschah in andern Ländern, wo ein Engel, ein Lucifer wie unser verspotteter Fürst, fehlte; Spanien wäre in diesem Fall nicht glücklicher. Aber in Wirklichkeit hat ja G. existiert, und jene Auswüchse — und Fehler — des allbekannten schlechten Geschmacks schreibt man ihm zu, weil er sich hat zuschulden kommen lassen, das unverstandene Vorbild schlechter Poeten zu sein » (1).

(1) Ibid. p. 55/6 : Si suprimimos mentalmente a G. de nuestra historia, e intentamos reconstruir hipotéticamente la evolución sin él de nuestra poesia, nos sera permitido conjeturar que el hastio de los tópicos renacentistas y el desgaste resobrado del lenguaje poético habrían precipitado a la poesía por un plano inclinado de irremediable decadencia. Los escasos ensayos de purismo y tradicionalismo que de la época conocemos, no dejan lugar a dudas sobre la limitación de los resultados posibles. El ingenioso y frio conceptismo, el prosaísmo holgazán, y un cierto género de exceso verbal, de fallida retórica figurada — sin la brújula de G. — se hubiera sobrado para ahogar y dificultar la auténtica melodía poética. Esto sucedió en otros países donde faltó un angel, un lucifer como nuestro escarnecido Príncipe; y España no habría de ser más afortunada. Pero el hecho es que G. existió y que esos excesos — y defectos — del consabido mal gusto se le achacan a el, por el delito de ser modelo no comprendido de malos poetas.

Digitized by Google

SCHLUSSBEMERKUNGEN

Audaz mi pensamiento
el cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido
-si no ha dado su nombre a tus espumas -
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.
S. II. 137.

G. hat seine Ziele erreicht. Er wollte Kunst schaffen — er hat es getan. Er wollte preziös sein — er ist es gewesen. Er wollte für wenige schreiben — es ist ihm gelungen. Er wollte die Sprache revolutionieren — seine Zeit hat ihm dabei geholfen.

Sein Werk ist eine einheitliche sprachliche, musikalische, technische, künstlerische Schöpfung. Sie ist genial und einmalig.

Zu allen Zeiten und an allen Orten werden nur Wenige die Aufgaben dieses Werks ganz erfüllen : wir sollen wissen, wann es Zeit ist, den Geist vollkommen auszuschalten, die Sinne vollkommen einzusetzen. Geist und Sinne — beim Menschen fast in ständiger Gegnerschaft — vereinen sich bei G. zu den Hauptfaktoren der Kunst. Alles zu wissen und dennoch Alles geniessen zu können, einmal Wissenschaftler, einmal Künstler, und die meisten Male beides zugleich zu sein, dieses ist das Ziel des Renaissancemenschen. Sind wir Heutigen noch in der Lage, dieses Ziel auch nur als Nachschaffende ganz zu erreichen ?

In G.s Schule lernen wir, dass Geist und Wissen so sehr Eigentum menschlichen Wesens sein müssen, wie jeder der altbekannten Sinne, dass der Geist bei dem leisesten Anstoss in Funktion treten muss, so selbstverständlich wie die Nase, wenn ihr ein Duft vorüberzieht, und dass er sein Dasein mit

Digitized by Google

ebenso grosser Selbstverständlichkeit zu vergessen hat, wenn ein Sinn in Tätigkeit tritt, wie sich das Auge bei den Klängen schöner Symphonien zu schliessen pflegt. Aber der Geist als sechster Sinn (wenn der Einfachheit halber die traditionellen fünf Sinne angenommen bleiben) muss sich auch gewöhnen, mit anderen Sinnen gemeinsam wach zu sein, wie der Gaumen trotz schöner Düfte, trotz reizender Bilder, trotz ausgesuchter Musik, oder vielleicht gerade ihretwegen, den höchsten Genuss haben kann.

Während man seine ganze Kraft auf die Überwindung der syntaktischen, sprachlichen, mit einem Wort geistigen Schwierigkeiten, auf die Klärung verschleierter Assoziationen, auf die Durchdringung endloser Sätze, auf die Verbindung schwieriger Gabelungen, Gedanken- und Wortspiele, auf das Erfassen der Parallelen, der Kontrastierungen und der symmetrischen Anordnung der Gedanken, auf das Verständnis der Hyperbata und Umstellungen,vor allem auf das Begreifen der Anspielungen, die Erinnerung an mythologische Namen, Fabeln, Sprichwörter, Begriffe, astronomische, zoologische, mineralogische, geographische Besonderheiten, auf die Entzifferung der allegorisch-abstrakten Runensprache, auf die Enträtselung der metaphorischen und hyperbolischen Bilder konzentrieren zu müssen glaubt, werden unerhörte Ansprüche an die Phantasie gestellt, indem mit æsthetischem Feingefühl jeder Kontrast empfunden, Landschaft und Gestalten bis ins Kleinste und dennoch gewaltig gross nachgeschaffen, nachgeboren, jeder Licht- und Farbeeindruck gesehen, jede Form und Bewegung geschaut, jeder Klang gehört, jeder Wärme- oder Kälteschauer erlebt, jedes der schöpfungsgewaltigen Bilder konzipiert, jeder erotische Reiz genossen werden soll.

Konnten auch dem Ggm., konnten dem bewussten Streben G.s Vorwürfe gemacht werden, vor der Leistung, vor dem Kosmos des Andalusiers, beugt sich der Kritiker: «Das ist keine Kunst der Dekadenz, wo das Auge, aller ein-

Digitized by Google

fachen Kombinationen müde, seltene Assoziationen und gelehrte Orchestrationen sucht : das ist eine jüngere und weniger theoretische Kunst» (1).

« Den Leser werden die Umstellungen, die Verwicklungen des Hyperbatons und die Verwirrung und Fremdheit erbosen, die schon Pedro de Valencia G. als den unreinen Eifer, die zeitgenössische Affektiertheit nachzuahmen, vorwarf; aber betrachtet er diese Affektiertheit und dieses Verbohrtsein auf das Latinisieren als etwas, das an der Oberfläche bleibt, als eines jener extravaganten Kleidungsstücke auf den alten Gemälden, die nur die Mode ? rechtfertigen konnte, dann wird er zahllose Schönheiten und glückliche Wendungen, assoziationenreiche Epitheta, Musik, Feuer, Majestät und überraschende Gedanken finden » (2).

Man erkennt heute die literarhistorische Bedeutung des verrufenen Andalusiers. « Ein Dichter mit ausserordentlichen künstlerischen Fähigkeiten, der, während sich die Kunst in einem engen Kreis abgenutzter Themen und Technik bewegt, die Notwendigkeit fühlt, sie zu erneuern, neue Wege einzuschlagen und sich über seine Zeit zu erheben, der mit unermüdlicher Sorgfalt um die Ausdrucksmittel bemüht ist, der seine Sprache nach einem Vorurteil, nach einer Idee, die einem Kreis Auserlesener gemeinsam ist, reinigt, läutert und auswählt, der bei dieser Läuterungsarbeit Wörtern und Wendungen neues, schimmerndes und erweitertes Leben gibt,... den Klang

(1) Thomas 2, p. 108 : Ce n'est pas un art de décadence où l'œil, blasé de toutes les combinaisons simples, cherche des associations rares et des orchestrations savantes : c'est un art plus jeune et moins théorique.

(2) Artigas, p. 273 : Le enfadarán... las trasposiciones, lo intrincado del hipérbaton, lo trastocado y extrañado que ya Pedro de Valencia afeaba a G., como un impuro afán de imitar la afectación ambiente; pero si considera esta afectación y este empeño latinizante como algo que se queda en la corteza, como uno de esos vestidos extravagantes de los retratos antiguos que sólo la moda pudo justificar, hallará bellezas y aciertos de expresión innumerables, epitetos evocadores, melodía, brío, majestad y conceptos sorprendentes.

Digitized by Google

der Dichtung erhebt und neue Melodien schafft » (1). « Die Feder des Dichters klebte an dem Vorurteil des *estilo cultivado*. Er hatte mit der Nachahmung des Hintergrundes brechen wollen, ja, er hatte mit ihr gebrochen — ein bemerkenswerter Sieg —, er hatte eine erstaunliche Schöpfung konzipiert; er hatte sich auf die Natur geworfen; aber seine Augen waren voll von klassischen Metaphern, Ausdrücken und Fabeln. Thetis und Alcimedon, Clicie und Ascalapho stellen sich zwischen die Augen und die Wirklichkeit; er will geistige Schönheit mit sinnlichen Bildern erzeugen; sein Künstlerehrgeiz träumte von dem grossen spanischen Gedicht, von der kastilianischen Odyssee oder Äneis » (2). Hat er auch dieses Ziel nicht erreicht, so ist doch sein Werk der Schlusstein einer Epoche, das Sterbelied der spanischen Renaissance. G. hebt mit befehlender Geste die Hand, die keinen Widerspruch duldet, und bedeutet einer Zeit, dass sie sich erfüllt hat. « Für jeden, der Augen und Ohren hat und einen offenen Sinn, ist die Überlegenheit des g.schen Stils über den der Meister des 16. Jahrh., seine gewichtige und gemessene Fülle dauernden und ausgedehnten Reichtums im Geistigen und Sinnlichen von

(1) Ibid. p. 283 : Un poeta de cualidades artísticas extraordinarias, que cuando el arte se mueve en un círculo estrecho de temas y de técnica gastados, siente la necesidad de renovarlo, de intentar nuevos caminos, de saltar de su tiempo, que atiende y cuida con incansable esmero del medio de expresión, purga, depura y escoge su lenguaje conforme a un prejuicio, conforme a una idea, común a un círculo de escogidos, que en este trabajo de depuración da nueva, brillante y dilatada vida a palabras y giros.... ha elevado el tono poético,... ha creado nuevas melodías...

(2) Ibid. p. 278/9 : La pluma del poeta estaba atada al prejuicio del estilo cultivado. Había querido romper, había roto — notable triunfo — con la imitación del fondo, había concebido una estupenda creación; se había lanzado a la naturaleza; pero sus ojos estaban llenos de metáforas, de expresiones y de fábulas clásicas. Thetis y Alcimedon y Clicie y Ascalapho se interponen entre los ojos y la realidad; quiere producir belleza intelectual con imágenes sensoriales; su ambición artística soñaba con el gran poema español, con la *Odisea*, con la *Eneida* castellana...

Digitized by Google

leuchtender Auffälligkeit » (1). Darin ist G. die Türangel zwischen dem 16. und dem 17. Jahrhundert, dass er den Dichter in ein anderes Verhältnis zur Welt setzt : « die abstrakte Dichtung beleuchtet sehr beredt den tiefen Wandel der Einstellung des Dichters gegenüber den Dingen, der Konzeption der Dichtung im 17. Jahrh., einen Wandel, der durch G.s Atem angefacht ist, der in Massen von Bildern — und in Bildern von Massen — den glatten, farbigen Schein der Dinge füllt und bläht « (2).

« Das beste Symbol unseres Dichters und seiner Kunst : aussergewöhnliche Empfindsamkeit für den Rhythmus, der in ihm Mass und Mässigung ist, die in künstlerischer Weise durch die suggestive Anspielung überschritten werden : sie gleicht etwa der æsthetischen Ellipse. Es gelingt ihm nicht so gut, Gefühle mitzuteilen » (3). So sagt Artigas. Es fragt sich aber sehr, ob G. überhaupt Gefühle mitteilen wollte. Wir vermuten, dass er vor der Mitteilung seiner Gefühle geflohen ist, da sie, wie es sein Leben mit sich brachte, von unendlicher Bitterkeit gewesen sind. Die Dichtung war ihm Zuflucht vor seinen Gefühlen; wenn er schrieb, war er im Jenseits, dann kümmerte ihn diese Welt nicht, dann war er nur Aesthet, Übermensch. Er hätte es verachtet, seinen Zorn in den Ss. abzuladen. Der gehörte den Letrillas und Epigrammen. Den Ss. blieb von seinem Wesen nur die Ironie. Das Bewunderungswürdige aber ist,

(1) Diego 2 : Para cualquiera que tenga oidos y ojos, y miente despierta, la superioridad del estilo de G. sobre él de los maestros del XVI, su densidad grave y lenta de sucesivas y voluminosas riquezas intelectuales y sensoriales, es de una evidencia resplandeciente.

(2) Diego 1, p. 41/2 : ... la poesía abstracta... ilustra elocuentemente la transición profunda del punto de vista del poeta ante los objetos, de la concepción de la poesía en el siglo XVII, transición impulsada por el viento de G. que abulta e hispe en volúmenes de imágenes — y en imágenes de volúmenes — la lisa apariencia colorida de las cosas.

(3) Artigas, p. 259 : ... el mejor símbolo de nuestro poeta y de su arte : exquisita sensibilidad para el ritmo, que es en él la medida y la contención, superadas artísticamente por la alusión sugestiva : algo asi como la elipsis estética. No acierta tan bien a expresar ni a comunicar los sentimientos.

Digitized by Google

dass es ihm gelungen ist, ein Dichter zu bleiben, obwohl er das Gefühl aus der Dichtung ausgeschaltet hat. Diese Kunst ist die schwierigste : etwas zu schaffen, das Auge, Ohr oder Hirn entzückt, so wie das Beschauen reiner Schönheit, das Anhören reiner Musik, der Erfolg des Denkens unmittelbar erheben. Leichter ist eine Kunst, die sich mit Empfindungen an unser Herz wendet, durch Worte Erinnerungen an eigene Erlebnisse in uns weckt, die sich somit das zunutze macht, was schon das Leben in uns gezeugt hat, oder sich an dasjenige Organ richtet, mit dem alle Menschen am schnellsten reagieren, an das Gemüt. Aber Sinne haben die Wenigsten. G. ist gerade dadurch so schwierig, dass er an die Sinne apelliert. Tausende, die den Geist hätten, um ihn zu verstehen, haben nicht die Sinne, um ihm überallhin zu folgen. Immer werden ihn Künstlernaturen am besten begreifen, denn sie sind die Nachkommen jener Menschen, die Augen und Ohren hatten.

G. ist hart — auch gegen sich selbst, er macht es sich nicht leicht, er versucht nicht, uns zu rühren. Seine Kunst wirkt nicht mit Hilfe des Lebens, sie wirkt ganz allein durch sich selbst — und um ihrer selbst willen. *L'art pour l'art.*

Wie G. im Gesang des P. sein Programm einmal vergisst und den Einäugigen sagen lässt, er habe die Tränen « *de los ojos* » vergossen, so fällt er auch einmal aus der ichfernen Rolle seiner Ss., und zwar in dem Klagelied des *peregrino* (S. II, 116-171), welches in der grossartigen Strophe gipfelt, die wir diesem Schlusskapitel als Motto gegeben haben. Diese Strophe ist eine Paraphrase auf seinen eigenen Genius. « Audaz mi pensamiento el cenit escaló,... cuyo... desvanecimiento,... conservarán... los anales diáfanos del viento ». Dieser Klagegesang ist das Erschütterndste, was G. in seinem ganzen Leben geschrieben hat. « *Muera mi culpa* » — die Beichte des Verwegenen, der bis an die Tore des Jenseits vorgedrungen und vor seinem eigenen Abgrund zurückgeschaudert ist. Diese Strophen, deren Prosainterpretation sich bei Alonso findet, kann

Digitized by Google

man nicht in eine andere Sprache übersetzen — und sei es selbst spanische Prosa —, für sie gibt es keine Kritik, keine Würdigung.

Si de aire articulado
no son dolientes lágrimas süaves
estas mis quejas graves
voces de sangre y sangre son del alma.
Fíelas de tu calma,
¡ oh mar! , quien otra vez las ha fiado
de tu fortuna aun más que de su hado.

¡ Oh mar, oh tu, supremo
moderador piadoso de mis daños! :
tuyos serán mis años,
en tabla redimidos poco fuerte,
de la bebida muerte,
que ser quiso, en aquel peligro extremo,
ella el forzado y su guadaña el remo.

Regiones pise ajenas,
o clima propio, planta mia perdida,
tuya será mi vida,
si vida me ha dejado que sea tuya,
quien me fuerza a que huya
de su prision, dejando mis cadenas
rastro en tus ondas más que en tus arenas.

Audaz mi pensamiento
el cenit escaló, plumas vestido,
cuyo vuelo atrevido
- si no ha dado su nombre a tus espumas -
de sus vestidas plumas
conservarán el desvanecimiento
los anales diáfanos del viento.

Esta, pues, culpa mia
el timón alternar menos seguro
y el báculo más duro
un lustro ha hecho a mi dudosa mano,
solicitando en vano
las alas sepultar de mi osadia
donde el sol nace o donde muere el dia.

Digitized by Google

Muera, enemiga amada,
muera mi culpa, y tu desdén le guarde,
arrepentido tarde,
suspiro que mi muerte haga leda,
cuando no le suceda,
o por breve o por tibia o por cansada,
lágrima antes enjuta que llorada.

Naufragio ya segundo,
o filos pongan de homicida hierro
fin duro a mi destierro;
tan generosa fé, no facil onda,
no poca tierra esconda :
urna suya el Océano profundo,
y obeliscos los montes sean del mundo.

Túmulo tanto debe
agradecido Amor a mi pie errante;
liquido pues diamante
calle mis huesos, y elevada cima
selle si, mas no oprima,
esta que le fiaré ceniza breve,
si hay ondas mudas y si hay tierra leve.

Hier betet der Dichter. Er selber spricht und spricht mit seinem Gott. Es klingt wie : « Führe uns nicht in Intuition, sondern erlöse uns von dem Genius ».

Dieses Gebet ist so alt wie das Genie.

G.s Leistung bedeutete für die Renaissance, was der Superrealismus für den Realismus bedeutet hat. « Zweierlei Geist wohnte damals in jeder Brust : die Wirklichkeit wurde hohler, die Formen starrer; der Einzelgeist andererseits wurde bitterer und stolzer; die Moral wurde konventioneller und oberflächlicher. G. empfand dieses Fortschreiten der Versteinerung; er sah die Literatur der Renaissance, die einst so frei und lebensvoll gewesen,unaufhaltsam gorgonisieren,und er begann aus Notwehr zu gongorisieren » (1). Weil G. 300

(1) Times : two spirits now dwelt in every breast; reality became more hollow, forms more rigid; the individual spirit, on the other hand, grew more

Digitized by Google

Jahre zu früh geboren wurde, bleibt sein Werk ein eratischer Block, d.h. es war ihm nicht beschieden, in der Geschichte der Kunst Bahnbrecher für eine neue Ära zu werden, für welche die Menschheit noch nicht reif war. Was er erstrebt hat, ist in Wirklichkeit erst 300 Jahre nach ihm zur Tendenz der Kunst geworden.

Die grosse Tragik des Cordobaners liegt darin, dass er das Scheitern dieser Bemühungen selbst erkannt hat. Der oben zitierte Gesang gibt dieser Erkenntnis Ausdruck.

« Genie ist Fluch » sagt Alfred de Vigny in seinem Moses. Doch er ist nicht der erste, den die dauernde Gegenwart des Genius zermürbt. So alt wie das Genie ist der Schrei nach Erlösung von ihm, der Ruf nach Vergessen, nach Rausch,nach Schlaf. Michel Angelo bekennt durch seine Statue der Nacht :

> Caro m'e 'l sonno, e piu l'esser di sasso,
> mentre che 'l danno e la vergogna dura :
> non veder, non sentir m'e gran ventura ;
> però non mi destar, deh! parla basso.

Don Luis sagt, wenn er von dem « sueño » spricht :

> Siguelo: mostrarate el rostro amado,
> y engañarán un rato tus pasiones
> dos bienes, que serán dormir y vello.

Er sucht nicht das « *esser di sasso* » er sucht nicht das Nichts des Schlafes, sondern den Rausch des Traumes. Wir glauben in dem Sonett, dem diese Zeilen entnommen sind, den psychologischen Schlüssel zu dem Kosmos, zu der dämonischen Phantasie dieses Dichters gefunden zu haben.

Woher nahm er jene Verse, *estas que ... dictó rimas sonoras*/

---

bitter and aloof; morality became more conventional and superficial. G. felt this advance of the process of petrification; he saw the literature of the Renaissance, once so free and vital, becoming fatally gorgonized, and he began to gongorize in self-defence.

Digitized by Google

culta si, aunque bucolica Talia, / ... en las purpureas horas / que es rosas la alba y rosicler el dia...? Was soll jener einsame Priester in früher Morgenstunde aufgeschrieben haben, was soll es anders gewesen sein, als seine Träume?

> El sueño, autor de representaciones,
> en su teatro, sobre el viento armado,
> sombras suele vestir de vulto bello, ...

Könnte nicht jenes Bild des Frühlings im Traum vor G.s Augen gestanden haben? Könnten nicht die ganzen Ss. und der ganze P. Halbschlafbilder gewesen sein? Vielleicht entstanden sie Tage oder Wochen, nachdem G. jene Werke gelesen hatte, aus denen er sie abgeschrieben haben soll.

Er wollte ja, wenn er sich zum Schlaf niederlegte, seine « *pasiones* » vergessen. Das waren seine politischen Ziele, sein stets fehlgehender diplomatischer Ehrgeiz, das waren seine Geldsorgen, das *Juego de Hombre* und die Repräsentation, sein Interesse für Pferde — nicht etwa die Kunst. Er war Weltmann; er hat gedichtet und das Erzeugte, wie es in jenen Zeiten vielen passierte, vor deren genialen und umfangreichen Werken wir heute staunen, nicht einmal für besonders wertvoll gehalten. Der Traum war ihm « *autor de representaciones* », und ihn zu sehen — die dichterische Inspiration — war ihm ein « *bien* », ein Mittel, das ihn ein Weilchen über die Leidenschaften hinwegtäuschen sollte, indem es Schatten mit schönem Antlitz begabte. G. hat nicht gelebt für die Kunst, er brauchte die Kunst zum Leben.

Eine zu G. parallele Erscheinung in der spanischen Kunst zu finden, ist äusserst schwierig. Jedenfalls ist es falsch, gerade El Greco als solche zu betrachten. « Alle Gestalten in seinen Büchern zeigen eine Gesundheit und Substanz, für die man eine Parallele in den Gemälden des Velazquez zu suchen hat... In der Tat ist dies ein gerechterer Vergleich, als der zwischen Velazquez und Calderón, den Herr Werner Weisbach in seinem

Digitized by Google

Buch : « Das Barock als Kunst der Gegenreformation » (1921) gezogen hat. Da der Maler gewöhnlich mehr als der Dichter von Vorbildern kaum vergangener Zeiten abhängig ist, entspricht Churriguera eher als Velazquez einem G., Gracián und Calderón, während die eigenartigsten Gestalten des Greco auf die Sanftheit der lyrischen Gedichte des Fray Luis zurückgehen » (1). Doch hier befriedigt kein Vergleich. G. ist eines der grössten Wunder der ganzen Welt. « Das gongorinische Phänomen hat das Recht darauf zu verzichten, nur spanisch zu sein, um allgemein menschlich zu werden, um nach Art des Phänomens Quijote unter den Sternen aufzugehen » (2).

Es ist ein Unsinn zu fragen, welches Land das Land G.s sei. Ist es eine Landschaft in Spanien oder was sonst ? Seine Landschaft ist nie gewesen. Nur er, nur G. hat sie in sich getragen; er hatte seinen Kosmos im Hirn und vor Augen, er hat ihn bei sich getragen bei seiner Wanderung durch die « erste Einsamkeit » seines Dichterlebens, er trägt sie mit sich durch die « zweite Einsamkeit » die noch nicht vollendet ist und nie vollendet werden wird.

G. war sein Leben lang einsam.

Dieser Humanist, dem die Anerkennung Weniger wie höchster Ruhm und Ehre geschmeichelt hat, dieser glühende Individualist, der in seinem gewaltigen Streben aller Welt ein Beweis für die Existenz einer spanischen Renaissance sein sollte, dieser Priester, der aus einer politheistischen Welt einen pantheis-

(1) Times : All the figures in his books have a sanity and substance for a parallel to which we must go to the pictures of Velazquez... it is in fact a juster comparison than that between Velazquez and Calderón drawn by Herr Werner Weisbach in his book « Das Barock als Kunst der Gegenreformation » (1921). The artist generally, being more dependent than the poet on patrons of a slightly earlier age, so that Churriguera rather than Velazquez corresponds to G., Gracián and Calderón, while the strangest figures of El Greco go back to the serenity of Luis de Leon's lyrics.

(2) Thibaudet 1 : el fenómeno gongorino tiene el derecho de dejar de ser español para hacerse humano, para constelarse, de la manera que el fenómeno Quijote.

Digitized by Google

tischen Kosmos geschaffen hat, ist einer der bestgehassten Menschen, die je gelebt haben. Wir wollen nicht mehr von seinen Zeitgenossen sprechen, sondern lieber von den unseren. Dem Einen scheint er ein Lügner wie sein Stier, weil er um ein Nichts Worte macht, die Andern vermissen das moralische Element in seiner Dichtung, er « gibt ihnen nichts », wie sie sagen, er hat seine Berufung als Dichter nicht erfüllt, weil er amoralisch ist. Andere graben seinen Charakter aus, der uns heute garnichts mehr angeht, und erzürnen sich angesichts seines Zynismus und seiner kalten Boshaftigkeit.

Uns bleibt das Werk, nicht der Charakter, und den Wert eines Kunstwerks nach dem Charakter seines Autors zu bemessen, ist ebenso falsch, wie seine Beurteilung nach dem Massstab der Aktualität. Der absolute Wert ist unveränderlich.

Nach allem, was wir über G. wissen, hat ihn die Einsamkeit seiner Lebtage nicht gestört, er hat sie im Gegenteil gewollt. Er hat nie etwas dafür getan, sich mit seinen Feinden auszusöhnen; bei Quevedos beissender Satire wäre es wohl auch unmöglich gewesen. Aber in G.s Haltung gegenüber Lope de Vega offenbart sich sein Charakter. Er war hart, kalt und böse. Es lag ihm nichts an der Freundschaft eines Handwerkersohnes, und er bespöttelte ihn in zynischer Weise, obwohl ihm niemals entgegnet wurde.

G. ist zu seinem 300. Todestag aus der Einsamkeit zu uns herübergekommen, um sofort wieder in die Einsamkeit zurückzutreten. Einsam nennen wir ihn, weil er in der Geschichte des Geisteslebens kaum einen wahren Freund aufzuweisen hat. Ausser den Anhängern und Freunden, die in seinem Leben eine Rolle gespielt haben, dürfte sich zwischen 1627 und 1850 (um eine runde Zahl zu nennen) niemand finden, der auch nur annähernd weiss, wer G. war. Seit letzterem Datum wuchs das Interesse für ihn und neben Hassern und Feinden von Bedeutung (Unamuno zählt auch zu ihnen) fand der grosse Einsame nach 300 Jahren — sagen wir seit 1900 —einen

Digitized by Google

Trupp berauschter Verehrer, die mit D. Alonso von sich sagen : « Alle, die G. lieben, sind Sonderlinge, sind Narren » (1). 1925 erscheint die erste grosse G.-Biographie von Artigas. Wie in heiligem Ritus scheint allen Künstlern die Verehrung G.s Pflicht; keine bessere spanische Zeitung vergisst, dem Meister bei seinem Jubiläum zu huldigen. Es erscheinen Sondernummern wissenschaftlicher und belletristischer und literarischer Zeitschriften. Jedes kultivierte Land lässt seine Kompetenten sprechen. In Belgien ist es L. P. Thomas, in Frankreich Cassou und Thibaudet, in England ein Anonymus, in Italien Boselli und in Deutschland Petriconi (Die Literarische Welt, III, 22 und Die neueren Sprachen, 34, 1927). Bei der Revista de Occidente beginnt eine Neuausgabe der Werke G.s zu erscheinen, deren Fortsetzung mit der sinkenden Aktualität des Gegenstands heute niemanden mehr zu beunruhigen scheint. Es war ein Jubiläum, wie es noch nie für einen Dichter gefeiert worden ist.

Gewiss konnte es nicht so bleiben, wie es zur Zeit des *Centenario* war. Der klare Blick fehlte allen, weil sie zu begeistert, zu trunken von Ggm. einhergingen. Diesen Dichter, der « während mehr als eines Jahrhunderts für Spanien der höchste Ausdruck lyrischer Schönheit war » (2) — was eine erstaunliche Dauer des Anerkanntwerdens bedeutet —, den seine Freunde wie einen Gott bewunderten, so dass er sich trotz aller Freundschaft nur umso einsamer erscheinen musste, über den sein Zeitgenosse D. Francisco del Villar sagte : « Mich wundert, dass, nachdem ihn alle verhöhnt haben, alle ihn nachahmen, denn sie sind verblüfft zu hören, dass er die Vögel

(1) Alonso 1, p. 9 : todos los que aman a G. son unos extravagantes, unos locos.

(2) Gourmont, p. 299 : G. fut pendant plus d'un siècle pour l'Espagne l'expression la plus haute de la beauté lyrique.

Digitized by Google

Zithern aus Federn nannte » (1), diesen Dichter stellten sie nach 300 Jahren der Erbitterung über Alles. Alonso schrieb mit Recht : « G. geht von der Höhe aus, von dem Punkt, der für denjenigen, der vom Meere kommt, Gipfel ist. » (2) B. Jarnés glaubte, dass « jedes Gedicht dieses geläuterten Pygmalion ein brausender Triumph über das Menschentum ist » (3). R. G. de la Serna hatte die Vision : « G. ist der wunderbare Schauer des Frühlings in einem Menschen, der alle Frühlinge mit sich selber durchtränken will. Meister, deine Sehnsucht lebt ! » (4)

Fast eine Erlösung war es — denn alzu grosses Lob schadet selbst den Toten —, dass Diego, dem begeisterten Herausgeber der gongoristischen Antologie zu Ehren G.s, die Erkenntnis kam, dass « die Phantasie G. gerettet hat, indem sie ihn aus dem Reich des Geistes in die Dichtung erhob und seine instinktive Kälte der Affekte aufwog » (5). Aber diese Erkenntnis kam nicht allein, sie war die Ernüchterung, und der aus ihr gezogene Schluss lautete : « Für G. wird — trotz allem — bald abermals die Stunde gekommen sein. Lasst uns jetzt langsam und bescheiden Jauregui entgegengehen » (6). Daneben standen die Meinungen, mit denen wir uns in den Vorbemerkungen auseinandergesetzt haben.

(1) Zitat in Artigas, p. 236 : Lo que me admira es que después de haberle satirizado, le imitan todos, quedando pasmados de oir que a las aves llamaba citaras de pluma.

(2) Alonso 1, p. 18 : G. parte de la meseta, de lo que, para el que arranca del mar, es cumbre.

(3) Jarnés : Cada poema de este mejorado Pigmalión es un triunfo resonante sobre la humanidad.

(4) R. Gomez : G. es el horror maravilloso de la primavera en un hombre que quiere quedar impregnando todas las primaveras... Quedó tu anhelo, maestro !

(5) Diego 3, p. 191 : ... la imaginación,... salvó a G. sublimándolo del ingenio a la poesía, compensando su instintiva frialdad de afectos...

(6) Ibid. p. 185 : G. empieza a encontrar - a pesar de todo - su nueva hora. Acerquémonos hoy modestamente a Jauregui.

Digitized by Google

Und derjenige, der beim Jubelfest das Meiste für G. getan hatte, der seine Ss. herausgegeben, kommentiert, in Prosa übersetzt, mit einer begeisterten Einleitung versehen, der in seiner Begeisterung kaum Worte gefunden hatte, um seine innere Erregung kundzutun, der gestammelt hatte : « Leuchtende Klarheit, blendende Klarheit. Klarheit innerlichster, tiefer Durchstrahlung. Funkelndes Meer : blauer Kristall. Saphirfarbiger Himmel, ohne Flecken, mit Diamantenkonstellationen, gekratzt von der krummen Fahrt der Sonne. « Verkürzte, erneuerte und reine Welt », zwischen Symphonien von Weiss, Rot und Grün. Welt, die nicht nur vom Tageslicht erleuchtet ist, sondern von einer aus dem Innern kommenden Strahlung, einer Art Phosphoreszens der Dinge. « Claritas ». Hyperlichtfülle. Aesthetisches Licht : rein, weil es schön, schön weil es rein ist » (1) — derselbe Dichter schreibt ein paar Wochen danach : « Etwas bleibt lebendig und unantastbar an der Kunst des grossen Cordobaners : die Lehre reiner Treue, die er der Kunst entgegenbrachte, die Lehre seiner unübertroffenen technischen Beherrschung der Kunst (hier dulden wir keine Einschränkung). Aber wir sind unbefriedigt : denn G. ist weder unser Dichter, noch *der* Dichter » (2).

(1) Alonso 1, p. 35/6 : claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de intima, profunda iluminación. Mar luciente : cristal azul. Cielo color zafiro, sin mácula, constelado de diamantes, o rasgado por la corva carrera del sol. 'Mundo abreviado, renovado y puro', entre las armonias de lo blanco, lo rojo y lo verde. Mundo iluminado, ya no solo por la luz del dia, sino por una irradiación, una luz interior, una como fosforescencia de todas las cosas. 'Claritas'. Hiperluminosidad. Luz estética : clara por bella, bella por clara.

(2) Alonso 2, p. 202 : ... algo queda vivo e intangible del arte del gran cordobés : la lección de su pura fidelidad a la poesía, la de su insuperable dominio técnico (aqui no admitimos restricción). Pero, insatisfechos : porque G. no es nuestro poeta, ni menos el poeta.

Digitized by Google

ANHANG

Die folgende Übersetzung des Polyphem-Gedichts ist mit Genehmigung des Herrn Alfonso Reyes nach dem von ihm bearbeiteten Text (Bibl. de Indice 3) besorgt. Sie hat kein anderes Ziel, als durch möglichst getreue Version des Originals die G.-Forschung der Zukunft einiger Schwierigkeiten zu entheben. Möge sie in diesem Streben einen bescheidenen Platz neben der vorzüglichen spanischen Soledades-Übersetzung Dámaso Alonsos finden.

DIE FABEL VON POLYPHEM UND GALATHEA

Dem Grafen von Niebla

I

O erlauchter Graf ! lausche diesen klingenden Versen, die mir eine feinsinnige, wenngleich bukolische Thalia in jenen Purpurstunden eingehaucht hat, wenn dunkelroter Morgen rosigem Tage weicht.

Lausche ihnen unter den Klängen meiner Schalmei, im vollen Glanz des Lichtes, das du deinem «Nebel» golden spendest, während du nicht vor Huelvas Mauern den Wind, den du durcheilst und erfrischst wie der Kamm das Haar, an Schnelligkeit übertriffst, und den Wald, den du bezwingst und ermüdest, an Kraft.

II

Friedlich reibe der edle Vogel sein Gefieder auf des Herren Hand. Er sitze so still auf der Stange, dass es scheinen mag, er wolle - wenn auch vergeblich- die eigne Schelle durch sein Schweigen widerlegen.

Den goldnen Zügel mache kauend der andalusische Hengst mit trägem Schaume grau. Der Windhund heule an der seidnen Schnur, und statt des Hornes endlich töne die Zither!

Digitized by Google

III

Erholung folge deinem rauhen Dienst, Ruhen in Gespanntheit, süsses Schweigen, während du unter weitem Thronhimmel dem wilden Lied des sangesfrohen Riesen lauschst.

Mit den Musen wandle sich heute dein Geschmack, denn, wenn die meine soviel Atem hat, - und nicht weniger als Fama in die Posaune stösst - , dann wird man deinen Namen bis an die Grenzen der Welt hören.

Fabel

IV

Am Lylibäon - dem Gewölbe, das die Schmiede des Vulkanus birgt, der Gruft, in der die Glieder Typhons liegen (der wegen seiner Rebellion gegen die Götter in den Schlund des Berges verbannt wurde, aus dem er seitdem wütend Feuer speit) - am Lylibäon, dessen Fuss das sizilische Meer schäumend mit Silber umspült,

liegt ein Aschenfeld, welches - wo nicht gotteslästerlicher Gier (des Typhon) - rauhen Handwerks (des Vulkan) bleicher Zeuge ist. Dort steckt ein hoher Felsen wie ein Knebel in dem Maul einer Grotte.

V

Plump - doch als ob sie in ihrer Plumpheit dieses harte Riff noch schmücken wollten - stehen dort wilde Stämme, deren müde Äste wie Mähnen über die tiefe Höhle hängen und ihr noch mehr Licht und reine Luft rauben als der Fels.

Dass nur schwarze Nacht in dem finstern Schoss wie in schwülem Bette haust, zeigt jene freche Schar lichtscheuer Vögel, die traurig klagend darüber schweben.

VI

Der trostlose Hohlraum dieses fürchterlichen, gähnenden Erdenrachens dient Polyphem, dem Schrecken des Gebirges, als rohes Haus, als düstere Herberge und

als Pferch, denn er hat Raum für alle Ziegen, welche die rauhen Gipfel der Berge bedecken : eine stattliche Schar, die ein Pfiff zusammenruft und ein Felsblock in der Höhle versiegelt.

VII

Ein riesiger Berg ist er - der wilde Sohn Neptuns -, der den Kreis seiner Stirn mit einem Auge erhellt, das fast dem grössten Gestirn, der Sonne, gleicht;

er, der Kyklop, dem die stämmigste Fichte wie ein Stab gehorcht und unter dessen schwerer Last sie sich beugt wie ein schwankes Rohr, so dass sie ihm einen Tag als Stock dient und einen als Hirtenstab.

Digitized by Google

VIII

Sein Haar ist schwarz. Seine Wellen sind wie die Wellen der dunklen Wasser des Lethestromes. Bald weht es im Wind, der es stürmisch kämmt, bald hängt es wirr herab.

Ein tobender Giessbach ist sein Bart, der - ein mürrisches Kind dieser Pyrinäen - seine Brust überflutet. Nur selten und flüchtig oder vergeblich durchfurchen ihn die Finger seiner Hand.

IX

Trinakrien (Sizilien) hat keines der Tiere, die in seinen Bergen hausen, mit soviel Grausamkeit gerüstet, mit solcher Flinkheit beflügelt, dass es vor ihm sein hundertfarbiges Fell im Zorn retten oder durch den Lauf erlösen kann.

Schon dient als Pelz, was in den Wäldern die Hirten in Todesangst versetzte, wenn sie ihre Ochsen schweren Schrittes durch den zweifelhaften Schein der Dämmerung zu den Ställen heimtrieben.

X

Seine Hirtentasche ist — je grösser, je voller — fast bis zum Überquellen mit Früchten gestopft, die der späte Herbst dem weichen Schoss des zarten Grases überlässt :

Sie birgt die Birne, der das Heu Runzeln einprägt, der das blonde Stroh als goldne Wiege dient und sie wie eine bleiche Amme geizig versteckt und doch verschwenderisch vergoldet.

XI

Der Hirtensack ist Speicher der Kastanie und — neben grünen oder dattelgelben Quitten — des heuchlerischen Apfels, — der sich nicht mit des Abends Blässe, sondern mit dem Rot des Morgens täuschend umgibt,

und der Eichel, der Ehre des Gebirges, das den Menschen im goldnen Zeitalter zur Wohnung diente : wenn sie auch roh ist, war sie doch der besten Welt Tribut, des frühsten Glanzes Speise. (Die Menschen des goldnen Zeitalters haben sich z. T. von Eicheln genährt.)

XII

Wachs und Hanf verbinden hundert Rohre — was sie nicht sollten (da eine Hirtenflöte nur aus zwei Rohren bestehen soll) -, deren wüsten Schall mehr Echorufe wiederholen, als Flöten schon durch Hanf und Wachs verbunden sind.

Der Wald erschrickt, die Meere beben, Triton zerschlägt sein krummes

Digitized by Google

Muschelhorn (denn die Wellen brechen sich verzweifelt an den Felsen), das Schiff flieht taub mit Segel und mit Ruder : so ist die Weise Polyphems!

XIII

Er liebt die Nymphe Galathea, unter allen Töchtern der Doris die schönste, die das Reich des Schaumes jemals erblickt hat. Herrlich hat Venus in ihr die Schönheit der drei Grazien vereint.

Zwei schimmernde Sterne (ihre Augen) stehen wie die leuchtenden Augen des Pfaus in ihrem weissen Schwanengefieder (ihrem Antlitz) : wenn sie auch nicht einem Felskristall des Neptun gleicht, ist sie doch der Venus Pfau, der Juno Schwan.

XiV

Purpurne Rosen entblättert der Morgen zwischen reinen Lilien über Galathea: Amor zweifelt, ob beschneiter Purpur oder roter Schnee seine Farbe ist (denn er möchte die Hautfarbe Galatheas zu seiner Farbe erheben).

Die Perle des erythräischen Meeres (in der Mythologie das Meer zwischen Indien und Arabien) wetteifert vergeblich mit dem Glanz der Stirn Galatheas. — Der blinde Gott ergrimmt und, indem er den Glanz der Perle verflucht, lässt er sie in Gold am Perlmutt ihres Ohrs (als Ohrring) hängen.

XV

Der Neid der Nymphen ist sie und die Sorge aller Götter, die das Meer verehrt; der Stolz des kleinen geflügelten Seemanns (Amors), der seine Ordenszeichen ohne Leuchtturm führt (der, wie die Pilger, die ihrem Ordenszeichen, der Muschel -- venera, getreu folgen, durchführt, was er einmal angefangen hat).

Der Strand hört, wie Glaukus (ein Meergott, Symbol des Meers) mit dem grünen Haar und der schuppenlosen, rauhen Brust, die ungnädige Schöne herbeiträgt, um sie auf kristallnem Wagen silberne Felder befahren zu lassen.

XVI

Palem, ein junger Meerfaun, gürtet seine blauen Schläfen mit zarten Korallen. Er besitzt allen Reichtum, den das Wasser zwischen dem verhassten Leuchtturm und dem äussersten Vorgebirge erzeugt.

Er steht bei Galathea nicht höher in Gunst als 'olyphem, obgleich sie ihn weniger verachtet, als diesen. Kaum aber hat sie ihn gehört — da eilt sie schon beschwingten Fusses über soviel Blumen, als er über Schäume.

Digitized by Google

XVII

Die schöne Nymphe flieht, und der verliebte Schwimmer im Meer wünscht, er wäre — wenn nicht gleich eine Natter ihrem göttlichen Fuss — ein goldner Apfel, der ihren schnellen Lauf hemmen könnte, (wie der goldne Apfel, den Hypomenes vor die Füsse Atalantes warf und sie, die keiner zum Stehen gebracht hatte, durch diese List anhielt).

Doch welcher tödliche Zahn, welches edle Metall vermag die eilige Flucht zu verhindern, welche die Verachtung erheischt? Ach, wie sehr irrt der Delphin, der im Wasser einer Hirschkuh folgt, die auf dem Land entweicht!

XVIII

Sizilien gleicht in Allem, was es birgt, dem Becher des Bacchus, in Allem, was es bietet, dem Garten der Pomona, (der Göttin der Früchte). Wenn ihm diese reichlich Früchte schenkt, krönt es jener mit ebensoviel Trauben.

Auf ihren Karren, der einem sommerlichen Dreschwagen gleicht, lädt Ceres (die Göttin des Getreides) unterbittlich allen Reichtum der Felder, zu deren Ähren, die immer fruchtbar sind, die Völker Europas wie Ameisen wandern.

XIX

Pales (der Göttin der Herden) verdankt sein sündiger Gipfel (aus dem der Rebell Typhon häufig Feuer speit) ebensoviel — und noch mehr —, als der Garten seiner Ebene der Ceres; denn wenn es in dem einen goldne Körner regnet (die Kornfelder), schneit es auf dem andern tausend Flocken aus Wolle (die Schafherden). (1)

Die Schnitter, die Gold mähen, die Hirten, die Schnee scheren, und die Winzer, die in Pipen gekelterten Scharlach bewahren — verehren, man weiss nicht, ob aus Glaube oder Liebe — Galathea wie eine Gottheit, die keine Tempel hat.

XX

Doch Altäre hat sie; denn der Rand des schäumenden Meeres, wo ihr leichter Fuss verweilt, ist ein Altar, auf dem der Landmann seine ersten Früchte und der Hirte seine Schuren opfert.

Der Gärtner giesst das ganze Horn der Fülle, die sich der Erde nicht geizig zeigt, in die Weidenkörbe, die seine tugendhafte Tochter mühsam — wenn auch nicht kunstvoll — geflochten hat.

---

(1) Druckfehler: pués si la una, lies: pués si en la una...

Digitized by Google

XXI

Es brennt die Jugend, und Pflüge, welche die Äcker früher durchfurchten, kämmen sie heute, denn sie werden von trägen Ochsen, die wie ihr Herr umherirren, kaum gezogen, fast geschleift.

Das Vieh, dem heute kein Hirte pfeift, hat das sausende Heulen der Schleudern vergessen; doch statt des armen Hirten pfeift der Südwind oder heult die Eiche.

XXII

Wenn am Abend der Hund verstummt, wenn der Tag eingeschlafen ist, dehnt er sich von Hügel zu Hügel — Schatten in Schatten. Das Vieh brüllt: bei seinem kläglichen Gebrüll tritt aus den Schatten nächtlich der Wolf:

Er sättigt sich — und wild verlässt er, was — vom Blut des einen feucht — dem andern als Weide dient. Amor, widerrufe deine Pfiffe, damit des Hundes Schweigen und der Schlaf auch seinem Herrn folge!

XXIII

Indessen gibt die flüchtige Nymphe, wo ein Lorbeerbaum seinen Stamm der glühenden Sonne stiehlt (der Lorbeer ist ein dem Phöbus geweihter Baum) den Schnee ihrer Glieder — soviel Jasmin scheint es zu sein, als Gras durch ihn bedeckt wird — einer Quelle hin.

Süss klagt, süss antwortet eine Nachtigall der andern, und süss hüllt der harmonische Klang ihrer Klagen Galatheas Augen in Schlaf, damit nicht durch drei Sonnen (die wirkliche und die beiden Augen Galatheas) der Tag versengt werde.

XXIV

Es war so heiss, dass es schien, als bellte der Hund des Himmels, der gleich einem feurigen Sonnensalamander mit Sternen bekleidet ist. Da kam — mit staubigem Haar, feuchte Funken, glühende Perlen schwitzend —

Acis an, und als er die beiden schönen Sonnen (Galatheas Augen) in weichem Schlafe untergehen sah, versenkte er seinen Mund und seine Augen so weit er konnte, in den geschwätzigen, den verschwiegenen Kristall (in den Bach, der ihm unter seinem Murmeln verbarg, dass Galathea kurz zuvor in ihm gebadet hatte).

XXVI

Ein Wild Cupidos war Acis, den ein Faun — halb Mensch, halb Tier — in Simetis, einer schönen Nymphe, gezeugt hatte; er war der Stolz des Meeres, die Ehre seiner Küste.

Digitized by Google

Den schönen Magnet, das schlummernde Götterbild, dem er wie Stahl folgt, verehrt er wie ein Götzendiener, — er, der alles besitzt, was der arme Garten bietet, was die Kühe liefern und die Eiche zollt.

XXVI

Den himmlischen Saft, der kaum geronnen, den die Mandel von ihren ersten grünen Tagen her bewahrte, bis sie trocken war, (1) setzte er in einem weissen Weidenkorb neben sie(was der arme Garten bietet), in grünen Binsen einen Block Butter(was die Kühe liefern),

und, in schmalem, aber gut bearbeitetem Kork, ein blondes Kind der hohlen Eiche (was die Eiche zollt), eine süsse Wabe, in deren Wachs der Frühling seinen Nektar verbannt hatte.

XXVII

Zwischen zwei Myrthenbäumen, die — vom Schaum der Wellen ergraut— wie zwei grüne Reiher in dem Strom stehen, gibt er erhitzt dem Bach die Hände und schöpft mit ihnen die Wellen, um seine Stirn zu kühlen.

Duftige Vorhänge mit eitlen geblähten Säumen zieht der Westwind schmeichelnd vor Galatheas Lager, das wenn auch kein Windbett (heute nach Form und Bestimmung unbekannter Gegenstand), doch ein Bett kühler Schatten und zarter Gräser ist. (2)

XXVIII

Die Nymphe aber hörte kaum das klingende Silber des Bächleins sprudeln, als sie sich — so undankbar war sie seinen grünen Ufern — ihrer Lilien (ihrer Keuschheit) versicherte.

Sie möchte fliehen... aber ein lähmender Schauer rinnt so kalt durch ihre Adern, dass er, wie Fesseln von Schnee, die so nötige Flucht verhindert und, wie eisige Federn, den schnellen Flug.

XXIX

Obst in Weiden fand sie, gepresste Milch in Binsen, Honig auf Kork, aber ohne Herrn; doch gerade ihrem Herrn hat ihre dankbare, feinsinnige Gottheit zu danken, dass er ihren Schlaf geehrt hat.

---

(1) Druckfehler : enter, lies : entre.

(2) Wir folgen an dieser Stelle der Interpretation D. Alonsos, der in seiner Besprechung der P.-Ausgabe von Alf. Reyes (in R. F. E. 1927) Str. XXVII durch andere Zeichensetzung wie folgt verbessert : a la (de viento cuando no sea) cama de frescas sombras, de menuda grama.

Digitized by Google

Dies schien ihr kein geringes Zeichen von Höflichkeit, und dass er sich nicht zeigte — was sie bei andern schon tausendmal erlebt hatte — machte sie diesmal mehr nachdenklich und weniger besorgt.

XXX

Nicht dem Kyklopen traut sie das Opfer zu, nicht einem lüsternen Satyr, noch einem andern hässlichen Bewohner der Wälder, dessen Beherrschung, von der Begierde schon, ermattet der Schlaf (des begehrten Wesens) peinigen mag.

Das Gottkind mit der Binde aber will, dass die seitherige Sprödigkeit Galatheas ein glorreiches Wahrzeichen, eine würdige Trophäe am Baum seiner Mutter (Venus) sei.

XXXI

Von den Zweigen der hohen Myrthe aus, die sich weiter im Bache wäscht, macht er ihre weiche Brust zum kristallnen Rohr, zum Köcher einer goldenen Harpune (eines seiner Pfeile).

Das Ungeheuer der Gewalt, das wilde Tier, betrachtet das Opfer schon mit grösserer Sorgfalt und bedauert nur, dass der grüne Quell seiner Herrin ein ergebener — mehr aber verwirrter — Burgvogt ist. (Anspielung auf Amor als Schlachtenlenker).

XXXII

Sie möchte ihn rufen, wenn auch ohne Worte; aber sie kennt den Namen nicht, den sie am meisten lieben würde, und ihn hat sie nicht gesehen, wenngleich ein weicher Pinsel sein Bild schon in ihrer Einbildung entworfen hat.

Dem Fuss — der nicht mehr so sehr vom Schreck gehemmt ist — vertraut sie ihre Absicht, und voll Zagen findet sie auf dem schattigen Bett des Felds und Feld der Schlacht (Amors) den klugen Knaben, der sich schlafend stellt.

XXXIII

Sie sieht sein Antlitz und da er ihm den Anschein gibt, als ob es schliefe, hebt sie sich auf einen Fuss und neigt sich ganz über ihn; sie achtet seinen Schlaf wie eine Städterin, doch wie eine Bäurin durchschaut sie nicht sein erlogenes, betrügerisches Schweigen.

Nicht einmal der Vogelkönig krönt [1], solange er nicht — ein Blitz mit Federn — zu dem jungen Weih herniedergeht, den ein überhängendes Riff beschützt, sein schwer zugängliches Nest so unbeweglich,

---

[1] Druckfehler : corna. lies corona.

Digitized by Google

XXXIV

Wie die schöne Nymphe — die mit dem schlafenden Knaben an Höflichkeit wetteifert — innehält und selbst das sanfte Murmeln des zahmen Baches unterdrücken möchte.

Als sie — obwohl die Zweige ihr den Blick behindern — jenes Bild in Farben wiedersieht, das schon Cupido in ihrer Einbildung mit dem Pinsel entworfen, den er in ihre Brust gebohrt hatte,

XXXV

Wählt sie einen bessern Platz und betrachtet aufmerksam, was sie in seiner kraftvollen Anlage — wenn nicht gerade durch seine Weichheit — durch seine Schönheit in Staunen versetzen muss.

Sein Haar wetteifert mit den wirren Strahlen der fast gesunkenen Sonne : wie Blüten ist sein junger Bart, dessen Farben die Blumen geheimhalten, — denn hier schläft das Licht (am schattigen Quell).

XXXVI

(In der ländlichen Mähne der ungeschorenen, schönen Wiese liegt die Natter eher verborgen, als in dem lüsternen, verwöhnten Schoss des gepflegten, gekämmten Gartens).

In der Männlichkeit seines Antlitzes entfesselt Amor sein süssestes Gift; Galathea trinkt es und tut noch einen Schritt, um das Glas bis zur Hefe zu leeren.

XXXVII

Aufmerksam wie ein Argos beobachtet Acis — ausser dem, was der Kompass des wachsamen Schlafes zugibt — stets an dem Gesicht der Nymphe, ob sie Furcht oder Zweifel hege;

wie ein Luchs, der in ihre Gedanken eindringt, mag sie Bronce gürten oder Diamant vermauern; denn, ohne Mauern zu brechen, wirft der blinde Amor Feuer in ihre (Galatheas) Bastionen (!).

XXXVIII

Der Jüngling schüttelt den Schlaf von seinen Gliedern und zeigt seine stattliche Gestalt; dann wirft er sich vor das Elfenbein ihrer Füsse und will ihren goldenen Kothurn küssen.

So trifft nicht der vorausgeahnte Blitz den Seemann, so überrascht ihn nicht das vorhergesehene oder gewahrsagte Unwetter : Galathea, die überfallen wurde, mag es bezeugen.

Digitized by Google

XXXIX

Liebevoll, weniger spröde, hebt sie den glücklichen Jüngling auf, um ihm süss und lächelnd — nicht Friede zum Schlaf, doch Ruhe zur Erholung zu gewähren.

Einen schattigen Thronhimmel bildete der Hohlraum eines Felsens über einem kühlen Sessel, grüne Jalousien waren die Epheuranken, welche die Baumstümpfe (wie mit Beinen) erkletterten und die Steine (wie mit Armen) umschlangen.

XL

Als sie sich auf einen Teppich, dessen Farbtöne der thyrische vergeblich nachahmen würde, hingestreckt hatten, obwohl er aus soviel Seide bestand, als die Raupe gesponnen und der Frühling kunstgerecht gewoben,

liessen sich auf der üppigsten Myrthe zwei lüsterne, leichte Tauben nieder, deren Seufzer — wie Schlachtrufe Amors — an ihre Ohren drangen.

XLI

Das heisere Gurren peitscht den Jüngling auf, doch Galathea setzt mit zartem Sträuben seiner Kühnheit und dem Beifall zu dem Lied der Vögel Grenzen.

Zwischen Wellen und Obst gleicht Acis dem ewig Nüchternen in schweren Qualen; denn in solcher Herrlichkeit sind fliehender Kristall und Äpfel aus Schnee (denn wie Kristall ist Galatheas Körper und wie Äpfel ihre Brüste) keine geringe Höllenpein.

XLII

Den Tauben hat Cupido nicht erlaubt, die Rubine ihrer beiden Schnäbel zu vereinen, während der verwegene Jüngling zwei Lippen wie karmesinrote Blätter einer Nelke ausschlürft.

Alle schwarzen Veilchen, die Paphos (der Venus geweihte Stadt auf Cypern) hervorbringt, alle weissen Levkoyen, die Gnidos (der Venus geweihte Stadt in Kleinasien) zeugt, regnen(auf den Rasen), wo nach Amors Willen das Brautbett des Acis und der Galathea ist.

XLIII

Sein Atem Dampf, sein Wiehern Feuer — wenngleich seine Zügel Schaum—, so bestrahlte Ethon (eines der Sonnenrosse) die Säulen, die der Grieche errichtet hat, und wo der Wagen des Lichts seine Räder wäscht (für Sizilien geht die Sonne an den Säulen des Herkules unter),

Digitized by Google

als der wilde Riese — den die Liebe blind machte — den Nacken eines stolzen Riffes drückte, das auf dem steinigen Strand wie ein blinder Leuchtturm und wie eine stumme Warte steht.

XLIV

Wie ein Schiedsrichter der Berge und des Strandes stiess auf dem Gipfel des Felsens der gewaltige Blasebalg seines Mundes in die Schalmeien,die das Wachs verband.

Als die Nymphe es vernimmt, möchte sie lieber eine kleine Blume, ein bescheidenes Gras oder ein bischen Erde sein, als ihres neuen Stammes gierige Rebe, die tot vor Liebe und vor Angst nicht lebend ist.

XLV

Doch — da ihre Arme kristallne Weinranken sind — flicht sie die Liebe und knüpft sie die Angst an die unglückselige Ulme, welche sie, die vor der Eifersucht sicher ist, wie ein scharfes Schwert in Stücke schlagen wird. (Wie der wilde Wein den Baum erstickt, so wird Galatheas Liebe Acis vernichten).

Durch die Höhlen indessen, und über die Hügel, welche die rohe Flöte gewarnt hat, kracht nun der Donner seiner Stimme : berichtet es, Pieriden (Musen), ich bitte euch!

XLVI

« O schöne Galathea! du bist zarter als die Nelken, die der Morgen bricht. Du bist weisser als die Federn jenes Vogels, der auf dem Wasser wohnt und süss stirbt.

Du bist so prächtig wie der Vogel, der seinen blauen Mantel stolz mit soviel Augen vergoldet, als Sterne den himmlischen Saphir erleuchten. O du, die du in zweien (deinen Augen) die schönsten besitzest!

XLVII

« Verlasse die Wogen, verlasse den blonden Chor der Töchter der Thetis (Göttin des Meeres, Gemahlin des Okeanos, Mutter der Doris), lasse das Meer sehen, dass, wenn ein goldner Wagen die Sonne verbirgt, Galathea sie doppelt (mit ihren Augen) wiedergibt (1).

Schreite über den Sand, denn alle Muscheln auf dem Sand bete ich an, die der weisse Fuss versilbert, durch dessen schöne Berührung sie Perlen gebären, ohne Tau zu empfangen.

(1) Druckfehler : la ondas, lies las ondas.

Digitized by Google

XXXIX

Liebevoll, weniger spröde, hebt sie den glücklichen Jüngling auf, um ihm süss und lächelnd — nicht Friede zum Schlaf, doch Ruhe zur Erholung zu gewähren.

Einen schattigen Thronhimmel bildete der Hohlraum eines Felsens über einem kühlen Sessel, grüne Jalousien waren die Epheuranken, welche die Baumstümpfe (wie mit Beinen) erkletterten und die Steine (wie mit Armen) umschlangen.

XL

Als sie sich auf einen Teppich, dessen Farbtöne der thyrische vergeblich nachahmen würde, hingestreckt hatten, obwohl er aus soviel Seide bestand, als die Raupe gesponnen und der Frühling kunstgerecht gewoben,

liessen sich auf der üppigsten Myrthe zwei lüsterne, leichte Tauben nieder, deren Seufzer — wie Schlachtrufe Amors — an ihre Ohren drangen.

XLI

Das heisere Gurren peitscht den Jüngling auf, doch Galathea setzt mit zartem Sträuben seiner Kühnheit und dem Beifall zu dem Lied der Vögel Grenzen.

Zwischen Wellen und Obst gleicht Acis dem ewig Nüchternen in schweren Qualen; denn in solcher Herrlichkeit sind fliehender Kristall und Äpfel aus Schnee (denn wie Kristall ist Galatheas Körper und wie Äpfel ihre Brüste) keine geringe Höllenpein.

XLII

Den Tauben hat Cupido nicht erlaubt, die Rubine ihrer beiden Schnäbel zu vereinen, während der verwegene Jüngling zwei Lippen wie karmesinrote Blätter einer Nelke ausschlürft.

Alle schwarzen Veilchen, die Paphos (der Venus geweihte Stadt auf Cypern) hervorbringt, alle weissen Levkoyen, die Gnidos (der Venus geweihte Stadt in Kleinasien) zeugt, regnen(auf den Rasen), wo nach Amors Willen das Brautbett des Acis und der Galathea ist.

XLIII

Sein Atem Dampf, sein Wiehern Feuer — wenngleich seine Zügel Schaum—, so bestrahlte Ethon (eines der Sonnenrosse) die Säulen, die der Grieche errichtet hat, und wo der Wagen des Lichts seine Räder wäscht (für Sizilien geht die Sonne an den Säulen des Herkules unter),

Digitized by Google

als der wilde Riese — den die Liebe blind machte — den Nacken eines stolzen Riffes drückte, das auf dem steinigen Strand wie ein blinder Leuchtturm und wie eine stumme Warte steht.

XLIV

Wie ein Schiedsrichter der Berge und des Strandes stiess auf dem Gipfel des Felsens der gewaltige Blasebalg seines Mundes in die Schalmeien,die das Wachs verband.

Als die Nymphe es vernimmt, möchte sie lieber eine kleine Blume, ein bescheidenes Gras oder ein bischen Erde sein, als ihres neuen Stammes gierige Rebe, die tot vor Liebe und vor Angst nicht lebend ist.

XLV

Doch — da ihre Arme kristallne Weinranken sind—flicht sie die Liebe und knüpft sie die Angst an die unglückselige Ulme, welche sie, die vor der Eifersucht sicher ist, wie ein scharfes Schwert in Stücke schlagen wird. (Wie der wilde Wein den Baum erstickt, so wird Galatheas Liebe Acis vernichten).

Durch die Höhlen indessen, und über die Hügel, welche die rohe Flöte gewarnt hat, kracht nun der Donner seiner Stimme : berichtet es, Pieriden (Musen), ich bitte euch!

XLVI

« O schöne Galathea! du bist zarter als die Nelken, die der Morgen bricht. Du bist weisser als die Federn jenes Vogels, der auf dem Wasser wohnt und süss stirbt.

Du bist so prächtig wie der Vogel, der seinen blauen Mantel stolz mit soviel Augen vergoldet, als Sterne den himmlischen Saphir erleuchten. O du, die du in zweien (deinen Augen) die schönsten besitzest!

XLVII

« Verlasse die Wogen, verlasse den blonden Chor der Töchter der Thetis (Göttin des Meeres, Gemahlin des Okeanos, Mutter der Doris), lasse das Meer sehen, dass, wenn ein goldner Wagen die Sonne verbirgt, Galathea sie doppelt (mit ihren Augen) wiedergibt (1).

Schreite über den Sand, denn alle Muscheln auf dem Sand bete ich an, die der weisse Fuss versilbert, durch dessen schöne Berührung sie Perlen gebären, ohne Tau zu empfangen.

(1) Druckfehler : la ondas, lies las ondas.

Digitized by Google

XLVIII

« Taube Tochter des Meers, deren Ohren meinen Seufzern wie Felsen im Winde sind! Ob dich die purpurnen Stämme von hundert Korallen meinen Klagen vorenthalten, ob du in den Misston der Miesmuscheln — einer dem Meer eigenen, obgleich nicht angenehmen Musik —

Chöre webst : einen Tag lausche meiner Stimme, weil sie süss ist, wenn du ihr nicht lauschen willst, weil sie mein ist.

XLIV

« Ich bin Hirte; doch ich besitze soviel Vieh, dass ich damit die weitesten Täler versperren, die hohen Hügel ebnen und die Flussläufe trocken legen kann;

aber nicht die, welche — aus seinen Eutern strömend oder von meinen Augen (!?) vergossen — Milch und Tränen führen, denn meinen Gütern sind meine Leiden gleich an Zahl.

L

« Korkrinden, die Nektar schwitzen und Düfte läutern, bewahren mir Hohlräume, welche die naschhafte Ziege noch nicht kennt. Ihre Zahl ist grösser als die der Blüten, welche die Biene emsig austrinkt und klug verwertet.

Die mächtigsten Bäume bieten mir ihre Stämme, in denen Bienenschwärme — mag April sie lösen oder Mai sie wecken — Bernstein läutern und auf goldnen Rocken Sonnenstrahlen weben.

LI

« Obgleich deine Sprödigkeit nicht erwartet, dass dich der Herrscher dieser tiefen Grotten auf kristallnem Thron als Schwiegertochter in die Arme schliesst, sollst du wissen, dass ich — wenn auch nur ein Hirte — der Sohn des Jupiters der Wogen (Neptuns) bin;

Polyphem ruft dir — verbirg dich nicht! Die Küste selbst bewundert einen solchen Gatten, und Phöbus kennt keinen stärkeren zwischen der trägen Wolga und dem düsteren Indus.

LII

« Wenn ich sitze, kennt meine starke Hand kein Erbarmen mit der hohen Palme süsser Frucht. Wenn ich stehe, ist meine Gestalt im Sommer hinreichender Schatten für zahllose Ziegen.

Was Wunder, wenn, um mir zu gleichen, sich das Gebirge vergeblich mit Wolken krönt, und ich von diesem Felsen aus mein Unglück mit dem Finger an die Himmel schreiben kann !

Digitized by Google

LIII

Eines Tages, als der Seevogel Alkyon einen gewaltigen Felsen über seinen Eiern krönte, war der blaue Strand für meine Gestalt ein leuchtender Spiegel aus Saphir (denn Zeus lässt zur Brutzeit der Alkyonen die Winde ruhen).

Ich betrachtete mich und sah eine Sonne in meiner Stirn leuchten, während sich am Himmel ein Auge sehen liess: das Wasser konnte nicht entscheiden und zweifelte, wem es glauben sollte : dem menschlichen Himmel oder dem himmlischen Kyklopen.

LIV

In andere Türen gräbt das Wild seine Jahre und jenes Tier sein gezähntes Haupt, dessen hoher Scheitel eine scharfe Mauer schweizerischer Zacken ist.

Nur der verirrte Wanderer hat sein Menschenhaupt meiner Höhle anvertraut, die keine Barmherzigkeit kennt und heute nur deinetwegen dem Pilger als Herberge dient, wo er Erfrischung findet, wenn er den Weg verloren hat.

LV

Einst küsste ein prächtiges Schiff, das in Planken zerschellt war, jämmerlich die Küste. Es war mit allen Reichtümern beladen, die der Orient durch die Münder des Nils gespieen hat.

Wie ein Joch, wie ein ganz sanftes Joch, legte an jenem Tag meine Flöte der wütenden Stirn des Meeres — wenn auch nicht dem Winde — zarte Zügel an.

LVI

Da sehe ich, wie, zwischen Bällen von Wasser, ligurinisches Buchenholz, in Kisten die Gewürze des Sabäers und in Truhen die Reichtümer Cambays auf den Sand geworfen werden.

Sie waren Freuden jener Welt, doch bald standen sie als Trophäen Skyllas auf unserem Strand zur Schau und waren zwei Tage lang jammervolle Beute der Harpyen (hexenhafter Weiber) unsrer Berge.

LVII

Einem Genueser war meine Grotte eine zweite Planke für seinen Leib und seinen Besitz; der eine wurde erfrischt, der andere getrocknet. Fürchterlich schilderte er den Schiffbruch.

Leuchtende Bezahlung für das beste Obst, das sich im Gras versteckt oder an Fäden hängt, war ein Zahn des Tieres, welches der Ganges Mauern niederreissen und Phalanke brechen sah.

Digitized by Google

LVIII

« Dazu ein zierlicher Bogen und ein polierter Köcher, Werke umständlicher Kunst und, wie mein Gast sagte : hehre Geschenke eines Malakkenkönigs für eine javanische Gottheit (1).

Nimm jenen in die Hand, diesen auf die Schulter! Wenn die Mutter überzeugt ist, eifert sie dem Sohne nach : du wirst in unsrer Gegend zu gleicher Zeit Venus des Meeres und Cupido der Berge sein ».

LIX

Da unterbrach seine furchtbare Stimme, nicht seinen inneren Schmerz, die Schar der Ziegen, die sich mit scheuem Fuss und gotteslästerlichem Horn an die Pflanzen des Bacchus heranwagten.

Doch als der wilde Hirte sah, dass die zartesten Rebenranken zerstört wurden, warf er solche Schreie, und seine Schleuder soviel Steine, dass sie die Mauer der Epheugehänge durchdrangen.

LX

Da so die beiden süssen Liebenden durch harte Kiesel aus den weichsten Umschlingungen gerissen sind, eilen sie mit beflügelten Füssen über lästige Dornen zum Meer :

So reisst der unvorsichtige Wächter — während er seine Saaten von unleidlichen Vögeln befreit — die freundliche Schar der Hasen auseinander, die verschiedenes Geschlecht vereint und eine Furche beschützt hat.

LXI

Als der wilde Riese den flüchtigen Schnee stummen Schrittes zum Meer eilen sieht, — denn solchem Auge zeigt das Feld seines kleinen Rundschilds (die Oberfläche des Auges) das nackte lybische (die Ebene des Strandes) —

und als er den Knaben sieht, wirft er soviel alte Buchen, als ein eifersüchtiger Donner niederreissen kann; so kündet der Blitz, bevor die düstere Wolke bricht, die schmetternde Fanfare.

LXII

Mit unendlicher Gewalt reisst er vom ragenden Felsen die höchste Spitze los, die für den Jüngling, auf den er sie schleudert, eine grosse Urne, keine geringe Pyramide ist.

(1) Druckfehler : deida, lies : deidad.

Digitized by Google

Unter Tränen ruft die Nymphe die Gottheiten des Meeres herbei, die Acis angebetet hat; alle kommen, und das Blut, das der harte Felsblock ausgepresst hat, wird reiner Kristall.

LXIII

Kaum waren seine Glieder von dem schicksalschweren Riff jämmerlich erdrückt, als die rinnenden Perlen seiner Adern die Füsse der dicksten Bäume umschlangen.

Während schliesslich seinen weissen Gliedern Silber entströmt, gelangt er — indem er auf seinem Weg die Blumen benetzt und den Sand versilbert — zu Doris (Tochter des Okeanos und der Thetis, Gattin des Nereos, Mutter der 40 Nereiden), die ihn mit frommer Klage als Schwiegersohn begrüsst und als Fluss ausruft.

Digitized by Google

NACHTRAG

Nach Fertigstellung des Manuskripts dieser Arbeit erscheint Pfandls : Spanische Nationalliteratur in ihrer Blütezeit (Freiburg 1929). Es seien hier einige unser Forschungsgebiet betreffende Stellen aus dem Werk zitiert :

p. 247 : das Ziel des einen (des Konzeptisten) ist geistreiches Ideenspiel, der Zweck des andern (des Kultisten) aber gelehrt und vornehm sich gehabende Sprachzier; der eine besitzt mehr Gedanken als Wörter, der andere mehr Wörter als Gedanken; der eine will mit zugespitzter Rede tiefen Sinn erwecken, während der andere, grob ausgedrückt, in hohlem Schwulst wie die taube Nuss den vertrockneten Kern verbirgt.

p. 250: In der Tat ist dem cultismo, über der emsigen Pflege des Formellen, das Geistige verkümmert und eingetrocknet.

(Nachdem in 32 Zeilen die grammatischen Kennzeichen des ' cultismo ' auseinandergesetzt sind, folgt die Würdigung seines geistigen Hintergrunds in 8.).

p. 250/1 : Das gedankliche Element entartet vielfach in prunkvolles aber gehaltloses Zurschaustellen von zopfiger Gelehrsamkeit und rätselhafter Dunkelheit. Antikisierender Bildungsdünkel lädt dann unentwegt den filzigen Wust seiner vorwiegend mythologischen Belesenheit auf die Bildersprache der Metaphern und Personifikationen ab. Der geistreiche Lakonismus der Konzeptisten trübt sich in mysteriöse, komplizierter Deutung und Erklärung bedürftige Verworrenheit. Gelehrsamkeit ist nicht Endzweck, sondern nur Mittel; nicht Gedanke, sondern nur sprachliche Form.

p. 458 : Im Gegensatz zu der ihr vorausliegenden Periode der Spätrenaissance bietet die Lyrik des spanischen Barockjahrhunderts viel mehr extravagante, bestimmtem Sondergeschmack unterliegende, als allgemeingültigem Kunst- und Schönheitsgefühl zusagende Werke. Wahrhaft überragende Begabungen sind ihr fremd. Hunderte von mittelmässigen Talenten wimmeln um imaginäre Mittelpunkte, der einzige ihnen allen überlegene G. aber ist mehr berühmt als gross.

p. 460: Einschränkend gilt es indes hier anzumerken, dass namentlich die dem ' cultismo ' abgeneigten Dichter schöne Beispiele ganz unbarocker Harmonie, Tiefe und Echtheit der Gefühle gegeben haben.

p. 472 : Nicht G., sondern er (Carrillo) ist der eigentliche Erfinder (!) des neuen Stils.

p. 474: Liegt nun an sich die Vermutung schon sehr nahe, dass er (G.) durch die Lektüre der im gleichen Jahr veröffentlichten Werke des Luis Carrillo auf die neue Bahn gerissen wurde, dass er die lockende Möglichkeit vor sich sah, das

Digitized by Google

herrenlose Erbe eines vor der Zeit Geschiedenen anzutreten und sicher Lorbeeren zu ernten, die jenem nur ein tückischer Zufall vorenthalten hatte (welcher wohl?), ist wie gesagt an sich schon diese Vermutung bei dem eigensüchtigen und eifersüchtigen G. nicht unberechtigt (so steht es bei Soriano), so wird sie vollends zur Gewissheit, wenn man sieht, wie unbekümmert er im P. die Fabel von Atis und Galathea des Carrillo nachgeahmt hat, wenn man sich davon überzeugt, dass diese Nachahmung, wie Garcia Soriano nicht nur behauptet, sondern auch erwiesen hat (?), einem Plagiate gleichkommt.

Der vereinzelte Überschwang, der sich vor 1611 bemerkbar macht, ist immer nur Pathos von der Art des Herrera, oder aber eine gelegentliche barocke Spielerei (?), wie etwa das trilingüe Sonett (soll wohl cuatrilingüe heissen): Las tablas del baxel despedazadas. (1600).

p. 475 : die durch Lucien Paul Thomas vor nahezu 20 Jahren aufgestellte (aber doch wohl durch eigene Feststellungen widerlegte) Theorie von den zwei scharf getrennten unterschiedlichen Perioden in G.s dichterischem Schaffen hat durch die neuesten Forschungsergebnisse erst recht wieder ihre Bestätigung gefunden. (Welche Ergebnisse mögen das wohl sein ?)

p. 475 ff. (wird vermerkt, dass der Dichter mit 66 Jahren entsetzlichem Siechtum verfällt und im letzten Lebensjahr nur noch tierisch dahinvegetiert.)

p. 477 : (endlich wird der « gongorismo » gegenüber dem «cultismo» schlechthin herausgestellt, wobei die individuelle psychologische Schöpfung des Dichters mit dem -ismo des « kahlköpfigen Fünfzigers » vermengt wird.)

p. 479 : (wieder die Frage des « asunto ».)

p. 460: (heisst es, der Tod habe G. an der Vollendung der Ss. verhindert. G. starb jedoch 1627, und die Niederschrift der Ss. fällt in die Jahre 1612 und 13.)

p. 478 (wird behauptet, am Ende des P.-Gedichts verwandelten die Meergötter im letzten Augenblick den bedrohten Acis in einen kristallklaren Bach.)

p. 557 (wird bei Gelegenheit der Besprechung des Kanzelredners Paravicino darauf hingewiesen, dass er gerade der richtige Mann dafür war, der gongoristischen Mode (!) auch auf der religiösen Kanzel eine Stätte zu bereiten.)

p. 277 : Er (Quevedo) ist des weiteren Sprach- und Stilkritiker. In dieser Hinsicht der erbittertste und auch erfolgreichste Bekämpfer der gongoristischen Sprach-verhunzung.

p. 278 : nicht immer freilich, so sehr er (Quevedo) sich nach dieser oder jener Seite drehen und wenden mag, bleibt er echt und naturwüchsig, nicht immer frei von den hässlichen Beulen des cultismo.

(Dasselbe steht im ersten bei G. B. Teubner erschienenen Band der spanischen Literaturgeschichte Pfandls, einem Handbuch, aus dem die deutschen Studenten der Romanistik täglich ihr Wissen holen. Dort wird die traditionell anerkannte, aber noch von niemand bewiesene und unbeweisbare Behauptung vom Beginn des Ggm. in Antonio de Guevara zur These :

p. 92 : Guevaras übertriebener Kult metaphorischer Sprachzier entartet schliesslich in die bedauerliche Sprachverhunzung des Ggm.

Walther PABST.

Digitized by Google

EGLOGA FVNEBRE

A DON LVYS DE GONGORA

DE VERSOS ENTRESACADOS DE SVS OBRAS

POR DON MARTIN DE ANGVLO y Pulgar, natural de la ciudad de Loja.

A DON FERNANDO PEREZ del Pulgar y Sandoval, Cauallero de la Orden de Calatraua, sucessor de la Casa de PVLGAR, y villa del Salar.

CON LICENCIA,
Impresso en Seuilla por Simon Fajardo. Año de 1638.

Digitized by Google

APROBACION DEL PADRE LECTOR

Fray Iuan de la Plata, del Orden de nuestra Señora del Carmen, Colegial del Colegio de San Alberto de Seuilla del mismo Orden.

He Leido esta Egloga Funebre a don Luis de Gongora, escrita por don Martin de Angulo, y Pulgar, con el afecto, y gusto que otras obras deste Cauallero, a quien soy inclinado, por su florido ingenio, y no vulgar erudicion. Es Poema de Centones, cuya composicion es de tan pocos vsada, y no de todos entendida, que para dezir lo que della siento, juzgo necessario, dar primero el significado proprio, y translaticio del termino Centon, y las circunstancias que tiene, para hazerle mas inteligible. Llamauã los antiguos con este nombre a cierta especie de Toga, o tunica texida de varios hilos, y colores, y en este sentido la vsò Iuvenal, satir sexta.

Intrauit Calidum veteri Centone Lupanar.

Donde dize su Comentador Lubino; *Centone, idest, laneo panno diuersis coloribus texto.* Y lo mismo Erasmo, *Chiliad.* 2. *Centur.* 4. *Centones autem dicuntur vestes, è diuersis coloribus* * *consarcinatae*: Prosigue diziendo: *Ad harum similitudinem Centonem vocant Carminis genus, ex diuersis Carminibus, & Carminum fragmentis hinc, atque illinc accersitis contextum, quasique consutum.* Con los doctos hablo, por esso no traduzgo el Latin: quien quisiere mas Autores sobre este punto, vea el Diccionario de Ambrosio, el Nomenclator de Adriano Iunio, cap. 32 & 72. y a Nonio Marcelo; *de veter. dictis, cap.* 2.

Digo pues, que me ha parecedo este Poema obra de excessiuo trabajo, por la contextura de los Centones, que es el assumpto que emprende, donde resplandece el ingenio de don Martin

* Hoc genus indumenti vocat sacra pagina polymitan. Genes. 37.

Digitized by Google

en la disposicion, y elocucion toda taraceada de fragmentos diuersos de don Luis; su memoria comprehensiua de todos los Poemas del Apolo Andaluz.

Aunque Ausonio diga en su Nupcial que este genero de verso, es ocupacion de sola la memoria, pues no pudiera esta sola, sin el pinzel valiente de tan grande ingenio hermosear la obra con los accidentes, que la visten. Estos son el ajustamiento con el titulo, parte desseada en algunas, que a no tenerle, no se entendiera lo que hablan, a fuer de enigmas. La Metafora del Fenix, tambien seguida: el Dialogo entre Pescadores (que aunque no es preciso, si bien comun en las Eglogas) sobre Centon, es calidad, y fuerça del Discurso. La breuedad de las Estanças, ladeada con la claridad, de lo que incluyen sin temor del inconueniente; *dum breuis esse laboro obscurus* [1]: Fiò la eleccion de los versos, acertada sin violencia. La colocacion de los Elogios, realçados con graues ponderaciones. El Epitaphio, y comprehension de todas las ceremonias sepulcrales, en el referidas. La conclusion galante, y Epilogo artificioso de toda la obra. No son estas curcunstancias negocio de la memoria, dexada del ingenio, como quiere Ausonio, ni puede el Autor de las Chiliadas, dezir con mas razon de su trabajo, que don Martin del suyo, aunque inferior en volumen.

Perfacile est, aiunt, prouerbia scribere cuiuis,
Haud nego: sed durum est, scribere Chiliadas.
Qui mihi non credat, faciat, licet, ipse periclum.
Mox fuerit studijs aequior ille meis.

Escriuir versos, es tan decrepito exercicio, que ya caduca en el aprecio humano; pero ordenar Centones de Poemas agenos, es tan singular, sino moderno, que son rarissimos los que han acometido esta empressa, tan heroyca en su linea que por acreditarse de varoniles, la intentaron, y consigueron felizmente dos mugeres, en todos los siglos memorables. Vna fue la Empera-

[1] Orat in arte.

Digitized by Google

triz Eudoxia, muger de Theodosio el Segundo, doctissima, y Christianissima, que de los versos de Homero seligiendo semistichios, y sexquimetros, compuso en verso heroico del Griego Idioma la vida, y muerte de Christo nuestro Redentor. La segunda, Proba Falconia, insigne Poeta, muger de Adelfo Proconsul Romano : escriuió tambien el mismo assunpto en verso Heroico Latino, obra dignissima de que siempre anduuiesse en las manos de los varones Doctos, y piadosos. Referiré algunos, *ut ex ungue Leo cognoscatur* : Pintando a Cristo en la Cruz, dize.

Talia perstabat memorans, fixusque manebat,
Interea magno misceri murmure cœlum
Incipit, & rebus nox abstulit atra colorem &c.

Estos, y los demas, que escriuio sobre el Euangelio, y viejo testamento desde la Creacion del mundo, hasta los tiempos de Moyses, son mitades entresacadas de diuersas obras de Virgilio; y otros son enteros del mismo Poeta, como es el que comiença : Talia perstabat, *&c.* A estas dos mugeres ilustres llaman los Escritores, por el argumento de sus obras, Homero Centona, y Virgilio Centona. San Geronimo, escriuiendo a Paulino : *Epist.* 103. *Quasi non legerimus* [Dize] *Homero Centonas, & Virgilio Centonas, ac non sic etiam Maronem, sine Christo possumus dicere Christianum.* Iacobo Ossorio *de Triumphanti cruce, lib.* 4. *cap.* 10. refiere algunos versos de vna, y otra traduzidos los Griegos de Eudoxia a la lengua Latina.

De los varones solo tengo noticia de Ausonio Gallo, y otro llamado Pomponio [ni entiendo que son mas.] Este vltimo referido por S. Isidoro: *Lib.* I. *Origin. cap.* 38. donde el gran Doctor Seuillano, tratando de los Centones, dize : *Sic quoque & quidam Pomponius, ex eo demû Poemate inter cœtera stili sui otia Tityrum, in Christi honorem composuit.* Ausonio Maestro del Emperador Graciano, que por su eminencia en las buenas letras, y poesia Latina (segun dize Elias Vineto su Comentador en su vida) mereciò ascender a las Dignidades, de Questor Prefecto, y Consul de Roma, escriuiò vn Poema nupcial de Centones de

Digitized by Google

Virgilio, a instancia del Emperador Valentiniano, de Graciano su Dicipulo, el qual le mandò, lo compusiesse; auiendo escrito el Valentiniano, otra obra semejante, por ver quien, a quien conocia ventaja en escriuir Centones.

De nuestros Castellanos hasta aora, solo vno los ha dado a luz, que es don Iuan de Andosilla, y el titulo de su Poema es: *Christo nuestro Señor en la Cruz; hallado en los versos del Principe de los Poetas Castellanos Garcilaso de la Vega*: Obra aunque de breue volumen, no de breue sudor, sino de muy grande ingenio, estremado acierto, è ygual trabajo; como sienten sus dos Censores, el Maestro Fray Ortensio Feliz, y el Padre Iuan Luys de la Cerda; aprobacion, con que vn grado mas se le deue a la Egloga de don Martin, porque don Iuan, no pudiendo arribar con las dos leyes Antimonias, é incompossibles del Centon, y del consonante, se priuilegió desta vltima, sujetandose a la primera, con que hizo el Poema (si bien ingenioso, y costoso) insuaue, y aspero al oydo: tal es a mi juyzio el verso suelto; porque el Castellano, por galante que sea, sin la dulçura del consonante, no es sufrible, ni poderoso el ingenio humano, a vencer exacta, y adequadamente la oposicion destas dos leyes; porque quando se halle vn verso, o medio en vn Poeta, que haga consonante con otro medio, o entero del mismo Autor, y juntamente coligacion en el sentido, que se pretende, serà muy contingente hallazgo, y no es possible se hallen, ni aun la tercia parte, de los que pide toda la structura del Poema, aunque sea breue, quanto menos en 1100. y mas versos que tiene el de don Martin; pues dexar el consonante, es cosa insipida, y querer, que el Letor se canse a los primeros pasos. Luego mas de agradeceres, escriuir consonantes en los Centones, aunque sea mitigando en algo el rigor destos vltimos, por el encuentro de ambos, pues estos son hijos legitimos de la Poesia Española, y aquellos antenados.

Por esta razon aunque segundo en tiempo, se le deue el titulo de Colon, y Principado de nuestros Centonistas, a don Martin

Digitized by Google

de Angulo; y siendo el primero, bien puede dispensar en la ley del Centon, que es, como la difine Ausonio; *Varijs de locis sensibusque diuersis quaedam Carminis structura solidatur, in unum versum, ut coeant, aut caesi duo, aut unus, & sequens cum medio, nam duos iunctim locare, ineptum est, & tres una seriè merae nugae.* Segun esta difinicion, traer dos versos enteros continuados de vn Poeta, y ponellos en el Centon, como estàn en su Original, es quebrantar la ley deste Poema, pues el mismo Ausonio la quebranta tres vezes en su Nupcial, poniendo en tres partes los versos de Virgilio, de dos en dos inmediatos, como en el se hallan. Vea se a Elias Vineto ibidem. El mismo, que intima la ley, la quebranta, y mejor dirèmos, la dispensa consigo mesmo. Aun mayor fue la transgresion de Eudoxia, y de Falconia; pues sino solo en las vozes, que es lo material, sino tambien la cometieron en la verdad de la Historia. La primera [1], segun refiere Iuan Valterio Viringo dixo en el §. *De proditione*, que el motiuo de Iudas, en vender a Christo, fue de vanagloria, por hazerse celebre en el mundo, como el otro, que puso fuego al Templo de Diana Efesia : *Si hunc occidero clarus euadam.* La segunda, en vez de pintar a Christo, clauado en la Cruz, le propone ligado con cordeles.

Ingentem quercum, decisis undique ramis,
Constituunt, spirisque ligant ingentibus illum.

Donde vsa de la voz spiris por las bueltas de cordel; *Sumpta translatione, á colubri sinuoso tractu, & inuolucro, id enim spira proprié significat.* Con todo se les permiten estas nouedades, por la autoridad que tienen, en ser primeras en este genero, y por la necesidad del Centon, que no hallando versos acomodados, la vna para significar la auaricia de Iudas; y la otra la crucifixion de los clauos, se apartaron en estos passos del camino Real, y siguieron trochas de otro ninguno descubiertas. Lo qual

[1] *De triplici cœna, cœn. 2, cap. 20.*

Digitized by Google

no obstante, Enrico Estephano, que dió a la Estampa los versos de vna, y otra, en la dedicatoria que haze a vn amigo suyo, le dize : *Non dubito autem, quin & tibi legenti hos Centones, ipsorum Homeri versuum agnitio multum voluptatis, sit allatura. Agnosces quidem certé, nonnullos, in quibus parva ad scripturā, sed magna, quod ad sensum est mutatio, ut ad rem, de qua agebatur, accommodari possint.* D. Martin de Angulo, obseruando en lo principal, las Reglas de Ausonio, aun no se concediò tanta licencia, pues solo se preuilegia, por guardar el consonante, en sacar algunas dicciones de vna en vna, de distinctos versos de don Luis; y en vsar de la metathesis, o transposicion de las vozes, por poner al fin la que consuena con el antecedente; inescusable dispensacion desta ley, por no faltar a lo principal, que es la dulçura. Luego bien puede por esta obligacion, y por el indulto, que goçan los primeros, y singulares en qualquier profesion del ingenio, moderar el rigor de los Centones Castellanos. Y estimarsele en mucho su desvelo, pues a demas de no desuiarse del primer gouernalle de las costumbres Christianas, que es nuestra Fé Catolica, conciliados fuertes enemigos, Centones, y consonantes, enriquece con ellos nuestra lengua, con que ya no inuidia primor alguno a la Griega, y Latina, y con justo titulo merece el encomio de Enrico Estephano, vbi supra, cuyas palabras traslado yo al Letor desta Egloga [1]: *Cœterum, ut multas multorum versuum, accommodationes valdé laudabis, & accommodatoris memoriam pariter, & ingenium miraueris.*

Si alguno fuere tan mal contentadizo, que no quiera menos que impossibles, y porque aqui no los halla, empuñaré la vara de Aristarcho, oyga a Quintiliano, y repare, que los primeros hombres son hombres al fin : *et nihil est ab omni parte beatum.* Y quando no todo lo que en sus escritos hallare, le contente: con todo esso se â de hablar dellos con modestia, y circunspeccion : *Neque id statim legenti persuasum sit* (dize nuestro

[1] *Folio mihi*, 581.

Digitized by Google

grande Español, *De institutione oratoria*) *lib.* 10. *Omnia, quae magni Authores dixerunt, utique esse perfecta, nam & labuntur aliquando, & oneri cedunt, & indulgent ingeniorum suorum voluptati: nec semper intendunt animum, & non nunquam fatigantur: cum Ciceroni dormitare interim Demosthenes, Horatio, veró etiam Homerus ipse videatur: Summi enim sunt homines tamen: modesté autem, & circunspecto iudicio de tantis viris pronuntiandum est, ne (quod plerisque accidit) damnent, quae non intelligunt: Ac si necesse est, in alteram errare partem, omnia eorum legentibus placere, quam multa displicere maluerim.* Este es mi parecer. Y assi lo firmo en este Colegio de san Alberto de Seuilla, a 5. de Iulio, de 1638. años.

Fr. Iuan de la Plata.

A DON
F E R N A N D O
PEREZ DEL PVLGAR
Y
SANDOVAL CAVALLERO DE
la Orden de Calatraua, sucessor de la
Casa de PVLGAR, y villa
del Salar.

Ecos canoros son de un peregrino
Quantos me dicto versos musa graue,
Vnos de dulce, otros de culto acento;
Que al puro estilo, metrico, diuino
De su idioma ilustran con suaue
Y docta voz, si de su claro aliento
Antes en sus Poemas esparcidos,
Del mio aora, en este repetidos.

Tu, pues, que digno nieto eres tercero
Del que, entre Berberiscos esquadrones,

Digitized by Google

La guerra de Iliberia rayo aclama :
Que oprimiendo a Granada, fue el primero
Que le imprimio Catolicos blasones,
Hazañoso Pulgar, de cuya Fama
Tanto sonò la trompa, que a sus ecos
Si Fez se estremeciò, tẽblò Marruecos.

Esta, si graue, este si triste, escucha
Egloga dulce, y Epitafio culto,
Y el gusto alterna con el grande Apolo :
Prestame aplauso (para gloria mucha)
Qual le dessea oy mi plectro inculto,
Y al ocio te dedica un rato solo :
Al Cauallo perdone Valençuela
Tu docta mano, tu maestra espuela.

Porque tan dulce Euterpe, quanto grata,
En citara de plata,
En vez de clara trompa, no segundo
Cante tu nombre en este, y aquel Mundo.

Don MARTIN DE ANGULO Y PULGAR.

DEL LICENCIADO LVIS de Villauerde Ortiz, Cura de las Iglesias de Loxa, muy aficionado, y amigo del Autor.

SONETO.

Los ecos reuocais en culto canto
De vn Fenix graue, y le escriuis la vida
Oy con sus plumas, porque mas luzida
Ella buele, y aquellos sean espanto.

Digitized by Google

Ecos, y plumas dulces son, y quanto
La materia ha de ser mas aplaudida,
A sola vuestra lira le es deuida,
Y ella es deuida a solo Fenix tanto.

Ecos tan dulcemente reuocados,
Plumas de quien hazeis tan graues sumas
Nieguense al tiempo, hurtense a la llama.

Y en ecos tales (bien por vos ligados)
De vuestra Fama el buelo sean sus plumas,
Pues son las vuestras ecos de su Fama.

PROSOPOPEYA DE DON Luys de Gongora, a don Martin de Angulo y Pulgar: Por Bartolome de Valenzuela, aficionado de don Martin de Angulo y Pulgar.

DECIMAS.

No es en Pulgar nueua accion
Ilustrarme con Centones,
Que los ilustres varones
Por los Pulgares lo son;
Moderna, si admiracion,
Que siendo tan singular
Mi Thalia en el pensar,
Haze mucho mas en suma
En este Pulgar mi Pluma,
Que ella hizo en mi Pulgar.

Que mucho que viua unida
Por mi a numerosos lazos,

Digitized by Google

Si Pulgar la haze pedaços,
Para darle nueua vida :
Tan milagroso homicida
Quien le vió ? quien desta suerte
Vió deshecha union tan fuerte,
Que la destruye, y rehaze ?
Pues por el muere, y renaze
Para lamentar mi muerte.

Pulgar, pues de tu argumento
Es mio qualquier vocablo,
Yo mismo soy el que hablo,
Yo el que mi muerte lamento :
A certado fue tu intento
Por lo nueuo, y lo admirable,
Para no ser imitable
Pues tu trabajo excessiuo;
Haze que enmudezca el viuo,
Y obliga a que el muerto hable.

DE IVAN ANTONIO DE YBAR - ra, Secretario, y Contador del Consulado, y Lonja de Seuilla : al CENTON elaboratissimo, del excelente ingenio de don Martin de Angulo, y Pulgar.

Oy de estrellas remendado
Se expone al suelo un vestido,
Si incierto, si persuadido
De grosero, o de asseado
La censura, o el cuydado
Del uso lo ha de mirar :
Pero si no se ha de hallar
En los humanos desuelos;

Digitized by Google

Censurese allâ en los Cielos,
Donde es su proprio lugar.

Verse en lo humano un diseño,
Que de tanta luz se prenda,
No es porque ha de auer prebenda,
Que ajuste el valor el dueño;
Quieres, (ò inmortal empeño)
A tu dueño enriquecer;
Pues bien te puedes boluer
A tu Patria natural,
Que solo en lo celestial
Tu meritos se han de ver.

Corta esphera peregrinas
Si a tan altas hermosuras,
Pretendes logros, y usuras,
Todas (como tu) diuinas
Mas ya que la alteza inclinas,
Preuente como exemplar
Para dezir, o enseñar,
Como con tantos denuedos
Lo que no con muchos dedos,
Puedes con solo un Pulgar.

EIVSDEM IOANNIS ANTONII DE IBARRA CARMEN EXAMETRVM.

PLORAT in ingentes gemitus Martinus & undae
Multiplici de Fonte cadunt. Mirabile dictu !
Quòd queat una chelys, modulos iunxisse diremptos
In varios casus, in tot discrimina rerum.

Digitized by Google

Lègeris has quisquis musas, hoc pollice dignas
Martini, vidisse putes sua funera flentem
Corduba, quem genuit, vatem, quem praedicat Orbis:
Nec meliore decet plectro, nec voce minori
Flectier auri vomi stagnantia flumina Bethis.

CENTON.

PROPONE AL LECTOR LA OBRA, PIdele, que la lea con afecto, y se lo agradeceràn las Musas.

Segundas plumas son, o Lector, † quantos
Cultos † me dictò versos dulce Musa,
En mi † leño canoro,
(Si puede ser canoroleño mio)
Del FENIX † mas suave,
Que bate, en nuestra edad, pluma dorada.
Dexate un rato hallar del * dulce buelo
Que el Cielo pinta de cien mil colores:
Que con las Ninfas del luciente rio,
Gran Rey de Andaluzia, † sacro Betis,
Dos pobres se aparecen Pescadores
(Licidas, gloria † culta

1 S. Assi. ——— S. Assi.
2 Co, R. 1. c. 19. ——— d. So. v. 2.
3 C. Corcilla. 3. v.vl. ——— T. Mal, v. 43.
4
5 P. e. 2. v. 8. ——— S. Esta en, v. 3.
6 ———Si ya, v. 8.
7 d. So. v. 29. ——— S. Tres. v. 10.
8
9 D. Cantemos, v. 6. ——— N. e. 25. v. 6.
10 S. O excelso. v. 7. ——— R. A vn tren, c. 10.
11 ———So. 2. v.
12 ———d. Po. r. I. v. 2.

Digitized by Google

De la playa, † Alcidon de sus arenas]
Dulcemente, † cantando
Las † plumas no vulgares,
Las que imbidia * el Meandro en su arboleda,
Que admirarà † el Caistro en su corriente.
Honre suave generoso † afecto
Plumas de un Fenix tal † sobre quien llueue
La docta erudicion su licor puro :
El bien dezir bebiendo en la alta fuente
De la virginal copia, cn la armonia
De la lira de Apolo,
Que en tanto rios oy se ha desatado.
Alterna con las Musas oy el gusto,
Que a tu piedad Euterpe agradecida,
En anales eternos generosa,
Su canôro dar à dulce instrumento,
Para perpetuo acuerdo en lo futuro,
Quando la Fama no, su Trompa al viento.

13
14 Po. r. 20. v. 6. ——— S. Tras la, v. 11.
15 S. Assi. ——— So. I. v.
16 P. e. 16. v. 7. ——— So. 2. v.
17 S. Vndosa. v. 4. ——— So. 2. v.
18 d. So. v. 33. ——— P. e. 28. v. 7.
19 S. Segundas. v. 9. ——— S. Gener. D. v. 1.
20
21 ——— Si ya. v. 5.
22 ——— So. 2. v. 641.
23 ——— O. Ciudad. I. v. 3
24 ——— S. Si ya el. v. 6.
25 ——— d. Po. r. 3. v. 5.
26 ——— d. So. v. 35.
27 ——— Co. e. I. v. 6.
28 ——— d. So. v. 36.
29 ——— S. Genero. D. v. 6.
30 ——— d. So. v. vl.

Digitized by Google

SATISFACE LAS DVDAS QVE PVEDE auer sobre la Egloga, y su disposicion.

No fue dado, ni permitido solamente a los Latinos hazer, y promulgar leyes, y si lo fue en su Idioma, no es preciso que las guarde el estraño, quando en el vno se puede permitir, lo que en el otro no se puede obrar. Los preceptos del verso Latino son muy diferentes a los del Castellano, y será justo, que lo sean las leyes del Poema, que en ambos Idiomas llaman CENTON, y que como aquel los tenga este, y obserue proprios, sin estar necessitado a buscarlos en ageno lenguaje. Y no auiendo en nuestro Castellano, de quien sacar las leyes del CENTON, alguno auia de dar principio a ellas, o a las licencias que parecen precisas, para la suauidad, y dulçura del Poema.

Si en algunos (aunque pocos) versos desta EGLOGA no hallares obseruadas con sumo rigor las leyes del CENTON Latino, por tener mudado el numero de algun nombre, o verbo : considera Lector, que es para hablar del mismo, y con el mismo que los compuso a tan diuersos intentos, en tan diferentes modos. Si encontrares trastrocadas las vozes, entre sacadas, o interpuestas, lo deues suplir por la suauidad, que oîràs de los consonantes. Si vieres quita da, o añadida alguna interjecion, articulo, o conjuncion, piensa (y es assi) que no avria otro verso, ni podria seruir de otra manera. Y pondera tambien la variedad por las obras de don Luis, en el numero de las silabas, de donde se hâ escogido los versos desta; pues son vnos de seis, de siete, otros de ocho, y onze, y que ha sido forçoso hazerlo assi, para componer destos otros de siete, y onze solamente. No hallaràs al menos Verbo, Nombre, ni Epiteto, que no sea de don Luis, ni fuera mas dificulto so guardar en todo las leyes del CENTON Latino, como en el precedente que ha sido buscarlas del consonante Castellano, por no dexar la EGLOGA dura, seca, o insuave, en verso suelto, con algunos esdrujulos, o asonantes, en que

Digitized by Google

no repara el verso Latino, como ni sus precetos en el orden de la consonancia. No se ha podido guardar en ella regularidad, ni en el numero de los versos de cada Estança, ni don Luis la guardó en las de sus Soledades, a quien estas imitan, que no se ha hecho poco en los que tienen, ni se les puede negar su cuydado.

Demas desto la estructura del verso Latino, es tal, que la primera mitad de vn verso, no puede ser medio, ni principio de otro de la medida misma, ni el fin, principio, ni medio. Ni se puede juntando el principio con el fin de vn verso, acabarle con el fin, medio, o principio de otro : mas en el Castellano se puede hazer todo.

Con estas diferencias, disculpa merece (si huuiesse culpa] alguna licencia leue, si nueua, mayormente en tan seguida metafora, tan dilatado Poema, en nueuo modo seguida, y dispuesta, que incluye casi toda la vida de don Luis, y otras muchas cosas, sacadas de tan pocas obras suyas de verso mayor, y todas de tan varios intentos, y tan breues por si mismas, como son los sonetos, y canciones, y no alterando lo essencial de su conceto, frase, o locucion, antes qualquiera verso, o parte del, he procurado; hable aqui (quando ha sido possible) del intento mismo que en su original, aunque pude tomarle de otra parte, y de otro sentido, como lo verás, si curioso lo examinas, y lees a don Luis.

Y quando huuiessemos de seguir rigurosamente la difinicion que dexò Ausonio del CENTON, en el prologo el que hizo Nupcial de versos de Virgilio (que aun diziendo ser cosa inabil referir dos versos continuados, los escogiô del 6. Ænei.) no prohibe esta pequeña variacion expresamente (aunque no dá Regla para ellà) ni menos que sea de tres partes el verso compuesto de otros; pues solo dize : *Que de varios lugares y sentidos diuersos, se compone otro genero de Verso (o Poema) que llaman* CENTON. Y dando la Regla, prosigue. *Que se puede componer de dos versos cortados* : Pero no prohibe se pueda componer

Digitized by Google

de tres, ni dize por donde se deuen cortar, sino lo dexa, vno, y otro, al arbitrio del que los escoge, y compone. Que como en el Idioma Latino y verso Exametro, de que està compuesto su Centon, (y el de Proua Falconia), o en otro de vna medida misma, es preciso, que cortado el principio de vn verso, ha de ser principio en otro, y el fin ha de ser fin, y de otra manera, no es de prouecho : de aqui puede ser el no poder alterar este preceto en el Idioma Latino : mas en el Castellano, cuya forma en el verso, es de otra disposicion, la dà mayor para permitir otras leyes, pues el principio en el fin, y este en aquel, y el medio al fin, y al principio, y estos en el medio, se pueden colocar para componer el verso; y si lo primero se halla en el Centon de versos del Castellano Febo, Garcilaso, que compuso con mucho ingenio, y rigor don Iuan de Andosilla Larramendi, y es el primero que ha salido en nuestro Idioma [como en la aprobacion del, lo insinùa el Padre Iuan Luis de la Cerda). Hallase lo segunda en este, si (a lo que presumo) fuere el segundo. Y con atencion a las razones referidas, no sea defecto en el, antes si, licencia (sino ley) para otros, anteponer, posponer, entresacar, o interponer en vn verso, lo que se tomare de otro, por la parte que conuiniere cortarle, ni lo deue ser añadir tal vez vna conjuncion, o articulo para llenar, o endulçar mas el verso (con que no sea compuesto mas que de dos fragmentos, o para quitarle] no auiendo otro de que valerse, alguna dureça, o sequedad, o mal sonido en la vnion de las silabas; o finalmente, porque no sea la obra totalmente en verso suelto.

Si con todo lo dicho, aun està el Lector escrupuloso, y le quitare a este Poema los meritos de Centon, los de Egloga no podrà : nombre que le doy, y con estaré contento.

VALE.

Los versos que dixe auia tomado Ausonio, continuados, son los seiscientos y quarenta y cinco, y seiscientos y quarenta y seis del 6. Aen. y los refiere en la Cena nupcial, y dizen assi.

Digitized by Google

Nec non Threicius longa, cum veste Sacerdos.
Obloquitur numeris septem discrimina vocum.

LA DIFINICION ES ESTA.

Et si pareris (dize) vt doceam, docendus ipse : CENTO, quid sit absolvam. *Varijs de locis, sensibusque diuersis, quaedam carminis stuctura solidatur, in unum versum, ut coeant, aut caesi duo, aut unus, & sequens cum medio, nam duos iunctim locare ineptum est, & tres una seriè merae nugae.*

NOTESE.

Qve no cito los versos por las obras impressas, porque ni estàn alli todas, aunque lo dize el titulo, ni estàn fieles, aunque lo presume el Prologo, antes estàn llenas de infinitos yerros, y de notable culpa.

Las citas de las soledades, tambien las saco de misma nuescritas.

El numero de junto al nombre del interlocutor, es require del argumento de su Estança, al fin de la obra.

En el lugar del nombre del interlocutor, falta la cita de alguna parte del verso : hallarase tal vez al otro margen.

La parte de verso que està en algunos entre dos cruces, o estrellas, es de vn verso, y lo demas es otra parte de otro.

En la Estança onze, ay algunos versos imitados, porque no es possible hallarlos del intento.

NOTAS DE LOS PRINCIPIOS
de los Poemas, de donde se han
entresacado los versos de esta
EGLOGA.

a. Acto.
C. Cancion.
Ca. Carlino. Comedia.
c. Copla.
Co. Congratulatoria.
D. Dezimas, o Dezima.
d. Dedicatoria.
E. Endecha.

Digitized by Google

e. Estança.
es. Estriuillo.
I. Imitado.
Is. Isabela, Comedia.
l. Lira.
L. Letrilla.
M. Madrigal.
N. Niquea.
O. Otavas.
P. Panegirico.
Po. Polifemo.
r. Rima.
S. Soneto.
So. Soledad.
T. Tercetos.
v. Verso.
V. Venatoria Comedia.
vl. Vltima.

Su Comedia en las obras de Villamediana, son de D. Luis las octauas primeras.

A DON MARTIN DE ANGVLO, Y PVLGAR, DOCTO en erudicion por la pluma, y diestro con eminencia por la Espada; celebrando su Egloga de Centones, y la defensa que hizo a las Soledades de don Luys de Gongora. Por el Licenciado don Iuan de Silua Abogado en la ciudad de Seuilla.

O Fenix Español ! O bien lograda
Vida de aquel mortal de oluido exempto !
Pues nueua edad te accrece, y nueuo aliento;
Vn Cesar por la Pluma, y por la Espada.

Con dos dedos del emulo amparada,
Asseguras tu Fama, y su escarmiento;
Indice mostrador de tal portento
Pulgar, que del no dista vna pulgada.

De aquel, como de aguja eres el Polo;
Este es contra el censor tu baluarte,
Que haze a dos manos, siendo vn Pulgar solo

Ya este Angùlo, con angulos, reparte
Mercurio el genio, y el ingenio Apolo,
Belona la destreza, el Nombre Marte.

Digitized by Google

Al mismo assumpto, Epigramma del mismo.

O Fenix Hispane tuos, o Gongora felix !
Qui usque quaque, dies commemorandus agis !
Prospera dum celebrat calamo, gladioque secundus,
Et protegit Caesar, sæcula semper habe.
Vincere quosque feros hoc Pollice, & indice polles,
Æternum, ac fluidis sculpere nomen aquis :
Hoc pulchrum est digito per compita cuncta notari,
Et vatum Hesperiae dicier, ecce prior.
Gongora, ab Angùlo celebris est, altus ab alto,
Nomine utroque vias angulus iste replet.
Cynthius ingenio, ac genio spectabilis Hermes
His simul, aut dispar numen utrumque dedit.
At meritò insignis Martinus nomine Martis,
Armorum palmam dexteritate refert.

EGLOGA FVNEBRE A DON LUYS DE GONGORA.

De versos entresacados de sus Obras.

ALCIDON, LICIDAS, NAPEA, CLIO, NISIDA.

Perdona al remo, Licidas, perdona
Su agradable ruido,
Al Betis, que entre juncias va dormido,
Entre estas apacibles soledades,

ALC. I. —— C. Assi.
—— So. 2. v. 16.
—— C. Donde, l. 1. v. 6.
—— S. Derros. v. 2.

Digitized by Google

Treguas sean al † umido exercicio,
Ocio atento, silencio dulce, en quanto,
Suspendiendo el oficio,
Cantamos alabanças
(Bien pues que * dignas de mayor coturno)
En esta † dura roca,
Al Andaluz † DALISO,
Que aora es gloria mucha, y tierra poca,
En dulce alterno, † si doliente, * canto.
Siguio, * Alcidon, la mano cudiciosa,
Las ondas, † y sus leues esperanças,
En la † ribera umbrosa,
Y a puesto, que * la Aurora, el Sol dorado,
I las confusamente acordes aues,
(Prodigio dulce, que corona el viento)
Señas dieron suaues,
Qual con voz dulce, qual con voz doliente,
De que, el Farol diurno
El mar argenta, y la campaña dora.

5 d. Po. r. 3. v. 1. ——— S. Tu cuyo. v. 3.
——— d. Po. r. 3. v. 2.
——— R. Sin Leda. c. 3.
——— C. Oyes. e. 4. v. 2.
S. Es el Orf. v. 9. ——— R La ciudad. c. 69.
10 So. 1. v. 942. ——— S. No destroça v. 14.
Hermosas, v. 4. ——— E. Frescos, c. 23.
——— S. Tu cuyo. v. 13.
So. 2. v. 550. ——— 1. v. 847.
LIC. 2. ——— C. Perdona. e. 2. v. 1.
15 ——— S. Donde con. v. 11.
So. 2. v. 27. ——— S. Huesped. v. 11.
R. Aunque entien. c. 12. ——— S. Trasla. v. 1
——— S. 2. v. 350.
——— T. Mal. v. 28.
20 ——— So. 1. v. 178.
——— S. Tras. v. 7.
R. La ciud. c. 70. ——— c. 119.
——— S. Raya. v. 8.

Digitized by Google

La diligente prora
Varada, † cantarèmos,
El Apolo de España,
Admirable † Poëta,
FENIX, * del mundo meta,
Yo ronco, tu sonoro, † siendo en tanto
Instrumento el batel, cuerdas los remos,
Al dulce, si doliente, * alterno canto.
Rubias † del Betis hijas,
O al disonante numero de almejas,
En los tersos cristales de sus grutas,
Coros tegiendo esteis, * o las prolijas
Trenças † desordenando, * mal enjutas:
Escuchad * entre tanto,
Destos * dos Pescadores
Las quejas, † los amores,
El * doliente, si * dulce, alterno canto.
Responda pues mi voz * (con llanto pio)
A la tuya, † alternante,

——— S. 2. v. 49.
25 I. v. 486. ——— D. Que cant. v. 1.
——— S. Cisnes. v. 9.
D. No os dir. 7. v. 1. ——— Dulce, 3. v. 6.
Is. a. 1. v. 24. ——— So. 2. v. 538.
S. Ya que con. v. 12. ——— So. 2. v. 187.
30 ——— 112.
42. ——— v. 624.
ALC. 3. ——— N. e. 11. v. 3.
——— Po. r. 45. v. 5.
——— N. e. 11. v. 4.
35 Po. r. 45. v. 7. ——— N. e. 11. v. 5.
——— 5. y. 6.
R. Dexad. c. 1. ——— Aqui entre, c. 3.
So. 2. v. 934. ——— 523.
E. En tanto, c. 8. ——— C. Moriste, vl. v. 12.
40 Is. a. 3. v. 416. ——— So. 1. v. 847.
LIC. 4. ——— S. Oio. v. 12. po. r. 60.
S. Si ociosa. v. 2. ——— So. 2. v. 519.

Digitized by Google

Que al * raudo curso deste undoso rio,
I al proceloso viento,
Sera * siempre sonante,
Segundo, de * Anfion, † dulce instrumento:
I al tierno * suaue aliento,
Sino * metrico llanto,
Dicte numeros CLIO,
De doliente, si † alterno, dulce canto.
Dulce hija † del Febo soberano,
Bese la mia * tu diuina mano,
I suene * clara trompa,
Porque † los aires rompa,
I le deua, * oy, * el mundo,
De † numeros † del Fenix un segundo.
Vmilde Musa mia,
Si tu dictamen * mereci algun dia,
Rompe mis ocios porque el mundo vea,
De mi audaz pensamiento † el mejor parto.
Desde el adusto Can, al gelido Arcto;

C. Dond. I. v. 3. ——— S. Gallardas, v. 11.
——— Po. r. 5. v. 3.
P. c. 19. v. 5. ——— So. 1. v. 53.
R. Aunque. c. 12. ——— So. I. v. 51.
S. Las tablas, v. 12. ——— Palida. v. 5.
R. Con su. c. 6. ——— So. 2. v. 114.
——— S. Los rayos, v. 4.
E. Moriste. c. 12. ——— So. 2. v. 625.
ALC. 5. ——— D. Vences, v. 5.
——— P. e. 1. v. 3. y. 4.
C. Suene. ——— S. Ode. v. 4.
L. Assi. ——— C. Oy es, e. 3. v. 12.
P. e. 1. v. 7. ——— 3.
7. ——— 8
LIC. 6. ——— S. Cisnes, v. 7.
——— P. e. 1. v. 1. y 2.
——— S. Señor aquel, v. 13.
So. 2. v. 137. ——— P. e. 55. v. 2.
——— v. 4

Digitized by Google

I nuestras vozes † solas,
Del Indo mar, * a las Hesperias olas.

VIVE en este volumen el que yace
(Ingenio Cordouès) † siempre glorioso
En aquel marmol, * de sincel valiente
Animado, * su campo ilustra graue
Su nombre, † porque el tiempo
Su prescripcion no intente.
Yace † DALISO, * sus cenizas sella
Esta * urna decente,
Si * aguja no, eminente;
Alli tienen reposo,
I dellas, oy, el mismo aqui renace,
Qual nueuo FENIX, en flamantes plumas
Renacido, * entre aromas,
De sus † Poëmas cultos,
El vigilante estudio * en vez de llama,

S. Cisnes. v. 6. ——— N. e. 17. v. 7.
——— 8.
ALC. 7. ——— S. Assi.
Ca. a. 1. v. 112. ——— S. Viue en. v. 2.
——— C. Suspenda. l. v. 4.
S. Hojas, v. 9. ——— S. Esta en. v. 7.
v. 5. ——— E. Moriste, c. 14.
———
c. 14. ——— C. Suspenda. l. 4. v. 1.
S. Assi. ——— C. Piadoso, l. 2. v. 3.
4. ——— 2.
——— S. Viue en. v. 3.
———
——— So. 1. v. 951.
LIC. 8. ——— S. Ayer deid. v. 5.
Po. r. 17. v. 3. ——— S. Este que Babia. v. 5.
No entre. v. 4. ——— Ser. v. 9.

Digitized by Google

Alas vistiendo, no de vulgar Fama,
Cultas dà plumas bellas.
Salamandra del Sol vestido estrellas;
Del Cielo † el Cancro estaua ardiente * quando
Cordoua *, claro onor de nuestra Zona
Alegre * fue su Arauia,
En las purpureas oras;
Que es rosa la alva, y rosicler el dia:
Señas dando festiuas del contento
La dulce de las aues armonia,
Librando su lenguaje en el concento.
El Betis Patrio † (por la urna propria
Sacro *, y por el cayado)
En tantos le aclamò plectros *, ligero,
Quantas ondas corriò cristal dorado.
Sobre el margen † de flores coronado,
Al son alternan del cristal que mueue,
Arrogandose † dulces esperanças,
Sus Ninfas coros, y sus Faunos danças.

12.

80 ———Si ociosa, v. 11.
ALC. 9. ——— Po. r. 21. v. 1.
S. Sali. v. 4. ——— C. Oy es, e. 3. v. 14.
——— Is. a, 3. v. 28.
P. e. 36. v. 1. ——— S. Ayer Deid. v. 9.
85 ——— d. Po. r. I. v. 3.
———
——— P. e. 58. v. 1.
——— So. 1. v. 709.
——— T. Mal. v. 26.
90 S. Palida, v. 10. ——— P. e. 46. v. 5.
———
O. Era la. e. 3. v. 5. ——— Co. e. 15. v. 3.
———
S. Consagrose. v. 12. ——— Poco. v. 9.
95 ——— Consagrose. v. 13.
C. En roscas. e. 2. v. 4. ——— Consagr. v. 11.
———

Digitized by Google

El clarin de la Fama † dulcemente,
Enfrena * su corriente,
I en las alas del † mas suave † viento
Bolò el son por el umido elemento.
Quien, dime, son † sus padres
Del Andaluz † prudente
Imitador † de Apolo,
En culto estilo * en numeros suaues?
Si dudas lo que sabes,
Su antigua Casa, i † lustre,
Generosa † la Fama,
En eternos anales no perdona.
Del Argote que a Cordova corona,
De noble † pompa ilustre,
(No a luces * Cauallero,
De pincel † lisongero)
En nudos amorosos,
De vinculo suaue † siempre esposos.
De Gongora Leonor nos le dio bella,

C. En 10sc. e. 2. v. 15. ——— S. Restituye. v. 9
C. Corcilla. e. 5. v. 1. ——— S. O claro. v. 11.
C. Moriste. e. 1. v. 7. ——— S. Esta en. v. 3.
——— C. Verde. l. 1. v. 6.
LIC. 10. ——— R. La Ciud. c. 121.
S. Valladolid. v. 10. ——— D. Vences. v. 6.
——— P. e. 24. v. 8.
T. Escri vis. v. 7. ——— R. Minguilla, c. 21.
ALC. ——— So. 2. v. 565.
S. Del Leon. v. 10. ——— R. Dejad. c. 27.
——— Co. e. 1. v. 5. y. 6.
——— V. v. 63.
11. ——— I. P. e. 5. v. 1.
S. Del color. v. 1. ——— C. Oyes. e. 3. v. 13.
——— S. Este que en. v. 2. y 3.
——— 3. y 2.
——— So. 1. v. 899.
2. v. 805. ——— I. v. 900.
——— I. v. 3. P. e. 5.

Digitized by Google

Que al Sol, los que el, a la menor estrella;
Rayos perdona, y dellos coronado,
Cante Apolo † su Casa esclarecida,
No umilde Musa de laurel ceñida,
Braços le fueron de las Gracias cuna,
I nido generoso,
En sus primeros paños,
De su primer gorgèo,
I qual * dichosas Parcas,
A quien † Venus conduce,
Cardò una el estambre, † i otra viste
El huso breue †, otra lo traduce
A los giros volubiles, que assiste;
Mientras el culto de las Musas coro
Sueño en liras le alterna *, y plectros de oro.
Agradecido el Padre a la Diuina
Eterna Magestad, † y al bien atento,
El † primero preuiene Sacramento,
A las glorias futuras,

——— v. 3. y 4.
v. 3. y 4. ——— S. Sacro. v. 7.
——— 5.
——— 8.
LIC. 12. ——— C. Moriste. c. 2. v. 1.
——— S. Alta. v. 13.
——— C. Moriste. e. v. 2.
——— S. Donde con. v. 8.
Ya que con. v. 10. ——— C. Abra. l. 4. v. 2.
So. 2. v. 851. ——— P. e. 56. v. 1.
——— v. 3. y 4.
——— P. e. 56. v. 5.
So. 1. v. 903. ———
S. De vuestras. v. 11. ——— P. e. 56. v. 7.
——— M. Por este. v. 7.
ALC. 13. ——— P. e. 57.v. 1.
——— 43. v. 2.
——— 58. v. 3.
——— N. e. 24. v. 2.

Digitized by Google

Que del Iordan lauò las aguas puras
Quando solicitado del ruido,
A descubrir comiença
NAPEA, * bien peinado, mal enjuto,
El oro del cabello,
Siendo el Betis un rayo de su trença,
O por lo matiçado ò por lo bello,
Oy * su mayor tributo :
Al fin sale, † y en nacares sonantes,
Que, † al tronco de aquel * alamo prolijo,
Ingeniosa hiere; † esto predijo.
Crece a fines * gloriosos,
O tu, por quien * el Español lenguage
Verà * su mayor gloria,
Haziendo * al estrangero
(Y a estrangeros dulcissimos Poëtas
Que ninguna * serà qual tu Poësia)
Ilustre injuria † valeroso ultraje :
I culta * su estructura

——— P. e. 58. v. 4.
——— So. 2. v. 878.
——— P. e. II. v. 1.
——— 2.
——— So. 1. v. 827.
——— P. e. II. v. 3.
——— So. 1. v. 246.
402. ——— P. c. II. v. 4.
P. e. 23. v. 1. ——— II. v. 8.
C. Buelas. c. v. 2. ——— P. e. II. v. 7.
S. 1. v. 249. ——— P. e. II. v. 8.
NAPEA. 14. ——— S. Purpureo. 9.
O. Corriendo. 7. v. 2. ——— S. Generoso, D. v. 1.
N. c. 16. v. 8. ——— R. Al campo. es. v. 2.
S. Las tablas. v. 12. ——— So. 1. v. 359.
——— Is. a. 1. v. 382.
P. e. 41. v. 5. ——— S. Quien se, v. 10.
O. Era. c. 4. v. 4. ——— S. Generoso. D. v. 14.
d. Po. r. 1. v. 2. ——— P. e. 21. v. 4.

Digitized by Google

Por ti, * la admirarà la edad futura.
El monte * de Helicona
Flores darà a tu estilo * suauemente,
I candor las espumas * de su fuente.
Crece *, que tu memoria
(Del tiempo las injurias perdonadas)
Respetarà el oluido *, sino engaña
El oraculo ya de tu Fortuna;
Que al segundo morir *, inmortalmente,
Tu Fama viuirà *, y pluma eloquente:
Segundo en tiempo si, mas † no segundo,
Tu nombre oiràn los terminos del mundo.
Siguio a la voz † suaue,
Mas sin dejar rompido * a Iuno el seno,
Por † celestial aplauso,
De † sonoroso aliento,
Su agradable *, si barbaro *, instrumento.
No entre delicias no, si ya criado
Entre la falda amada, † (de las flores

155 N. e. 20. v. 2. ——— S. Vndosa. v. 3.
S. Cisnes. v. 12. ——— v. 14.
12. ——— R. La citara. c. 3.
S. Cisnes. 13. ——— 14.
P. e. 12. v. 1. ——— S. Genero. D. v. 13.
160 ——— Las tablas. v. 5.
N. c. 22. v. 6. ——— C. Generos. e. 3. v. 26.
——— P. e. 1. v. 4.
Co. e. 25. v. 3. ——— 14. v. 2.
S. Culto. v. 5. ——— D. Vences. v. 10.
165 P. e. 3. v. 1. ——— d. Po. r. 3. v. 7.

ALC. 15. ——— P. e. 13. v. 1. S. Este. a. 4.
P. e. 13. v. 1. ——— v. 2.
D. Assi. ——— P. e. 13. v. 3.
170 D. Assi. ——— C. Verde. l. 1. v. 3.
7. v. 2. ——— Po. r. 45. v. 6.
LIC. 16. ——— C. Moriste. c. 3. v. 1.
——— So. 1. v. 762.

Digitized by Google

La misma pompa *) en sus segundos años,
Delicia de su Padre *, por lo afable
A la magistral ferula, * agradable
En letras salio; † luego,
A la † Latina escuela,
A la Geometria, * y al concento
Vocal, † si numeroso,
En † otras * facultades graduado,
I † en generosa espada,
De Chiròn nouiforme,
Diestrissimo Pacheco † exercitada.
Quando se viste el vulto ya de flores,
Ingenioso Mancebo,
Al ventilar alado de Cupido,
Se queja del Amor, a quien * tirano
Obedece * sugeto :
De Clori † ilustremente enamorado,
Decimo esplendor bello de Aganipe,
En las prisiones bellas :

——— C. Abra. l. 5. v. 4.
P. e. 54. v. 1. ——— D. No os. 7. v. 4.
C. Moriste. e. v. 3. ——— Po. r. 35. v. 1.
S. Descamin. v. 9. ——— C. Moris. e. 3. v. 4.
S. Assi. ——— C. Oy es. c. v. vo.
S. 2. v. 668. ——— l. v. 628.
S. Vn culto. v. 13. ——— v. 9.
C. Abra. l. v. 5. ——— S. Profunda. v. 10.
——— C. Moriste. e. 3. v. 4.
———
C. Suene. l. 2. v. 2. ——— C. Moriste. e. 3. v 4.
ALC. 17. ——— v. 7.
——— S. Es el Orf. v. 5.
——— C. Moriste. v. vl.
——— Del, l. 2. v. 3. y 4.
———
D. De vn. 3. v. 2. ——— S. Rey. v. 10.
——— So. 2. v. 536.
——— C. Del. l. 2. v. 5.

Digitized by Google

De la culta Leusipe,
De rayos bellos Serafin vmano,
Escollo cristalino, * en prision dura,
Humilde † sigue atento
La † diuina hermosura
(Osado † atreuimiento,
Que aun en cenizas no saliera caro)
Sus himnos canta, sus virtudes reza,
Sus cadenas al pie †, llora † al ruido
De vn eslauon y otro, * dulcemente;
(Los suspiros lo digan † de su auena,
Si la selva lo calla, que lo siente)
Sin † aliuio a sus quejas,
Triste del que a vna roca pide orejas.
El nectar soberano,
Ya vestido de pluma,
Renuncia † de la hija de la espuma,
Madre gentil de amores,
(Si bien † fauorecido,

——— So 2. v. 535
——— S. Montaña. v. 8.
C. Del. l. 3. v. 1. ——— S. Si Amor. v. 10.
R. En vn. c. 15. ——— So. 1. v. 70.
D. Assi. ——— D. Tu beldad. 2. v. 9.
S. No enfrene. v. 3. ——— Clarissimo. v. 7.
———
——— De pura. v. 14.
Con diferen. v. 2. ——— En el, v. 9.
——— D. No os, 7. v. 5.
S. Quantas, v. 7. ——— Aljofares, v. 14.
——— Quantas, v. 8.
R. Assi. ——— C. Del. l. 3. v. 5.
———
——— Moriste. e. vl. v. 13.
——— S. En vez de, v. 5.
O. Ciudad, 6. v. 3. ——— C. Que de, e. v. 4.
——— M. Por. v. 12.
C. Generos. e. 1. v. 12. ———

Digitized by Google

Gasta en seruir las damas su talento]
I la llama le niega, aun † mal luciente,
La tea de Himenèo.
Aue del Sol trofeo :
En tanto pues, * le vieron
Del Betis † las riberas
Peinar el viento, * fatigar las fieras.
Argentado de espumas, sufre † el rio
Remos, que le conduzgan †, exponiendo
A las nudosas redes, * y barquilla,
En la espaciosa orilla,
Lo que incognito mas sus aguas mora.
Ya † de su primauera
Los años verdes, ocio no desflora :
Mas *, negado † al reposo,
Que los mortales an prescrito al sueño,
Las sienes laureado,
Del † popular ruido, * a curiosa
Dulce leccion le hurta su buen gusto.

——— S. Deja las, v. 9.
Mariposa, v. 3. ——— C. Moriste, c. 3. v. 4.
———
LIC. 18. ——— S. Donde con. v. 4.
Con poca. v. 12. ——— C. Moriste, 3. v. 12.
D. Pastor. v. 2. ——— C. Moris. 3. v. 11.
d. Po. r. 1. v. 8. ——— C. Mor. 3. v. 12.
P. r. 10. v. 1. ——— C. En roscas. 2. v. 3.
——— P. e. 10. v. 2. y 10.
——— C. En ros. c. 4. v. 11.
———
——— P. e. 10. v. 7.
ALC. 19. ——— 17. v. 5.
——— 6.
R. La lind. c. 25. ——— O, Era la, 3. v. 3
———
——— So. 2. v. 273.
S. De ros. v. 9. ——— En villa, v. 5.
———

Digitized by Google

Entre las siempre verdes, siempre amenas,
Que el † Sol raya y colora,
Iurisdiciones fertiles de Flora,
Que de perlas bordò el alua luciente,
A la docta auejuela † diligente,
Argumentosa * imita,
Buela el campo, las flores solicîta,
I despues las despoja;
O el sudor de los Cielos,
Sobre el margen florido * de la fuente;
O el jugo de los aires,
Sobre negras violas, * quando liua
De las mudas estrellas la saliua.
I siempre culto † labra ingenioso,
De * nectar numeroso,
Dulcissimos * panales,
Que † en dulce se desatan liquido oro.
I el soberano * de las Musas coro
Las flores trasladando, de su voca

LIC. 20. —— N. e. 1. v. 6.
Po. r. 7. v. 3. —— S. Raya. v. 1.
—— N. e. I. v. 7.
—— C. De la. l. 1. v. 2.
Oy es. e. 1. v. 11. —— D. De vn. 2. v. 6.
R. De la sem. c. 10. —— C. Oy es. c. 1. v. 12.
——
—— R. Esperando. c. 9.
—— So. 2. 292.
S. Consagròse. 12. —— Gener. D. v. 8.
—— So. 2. v. 291.
70. —— 292.
——
R. La citara. c. 9. —— Po. r. 47. v. 4.
D. Assi. —— R. La citara. c. 11.
—— Ca. a. 2. v. 17.
C. Assi. — So. 1. v. 928.
812. —— S. De vuestras. v. 11.
—— M. Por. v. 45.

Digitized by Google

A su leño canoro,
Consonancias desatan diferentes:
Su monte deja Apolo de dos frentes.
Por este culto prado,
Dulçuras acrecientan a dulçuras;
I pulsando vna dulce y otra cuerda,
Euterpe, Clio, Caliope, Talîa,
Los numeros dictaua, que * escriuia.
Del arbol a la sombra * (Garcõ docto)
Cuyo verdor no conocio mudança;
Alternando instrumentos,
Dulce † su voz * espira,
Su * espiritu leuanta,
Con diferencia tal, con gracia tanta,
Que el aspid no su oreja † sordo * sella,
Entre flor, y flor * bella,
En regalado seno,
De verde prado † ameno,
Mas escucha la musica sin ira.

250 ——— T. Mal. v. 46.
——— 21.
——— M. Por. v. 4.
——— v. 1.
——— 47.
——— 49.
P. e. 1. v. 2. S. los ra. 8. ——— Ya que. v. 8. Po. d. r. 1. v. 2.
So. 2. v. 632. ——— E. Noble. c. 23.
ALC. 21. ——— R. Con su. c. 6.
——— T. Mal. v. 65.
——— P. e. 75. v. 7.
——— S. De vues. v. 5. y 6.
——— Con difer. v. 5.
——— v. 1.
So. 2. v. 172. ——— S. De vues. v. 7.
La dulce. v. 8. ——— Lilio. v. 3.
——— Po. r. 33. v. 4.
S. No destroc. v. 7. ——— Por. 33. v. 2.
——— S. De vues. v. 8.

Digitized by Google

Qual de seda gusano,
Que à hilado † su carcel,
Donde quedarse * viuo :
Hilò, * con diestra mano,
El mismo, * su memoria entre las gentes,
Con versos † eloquentes;
De quien *, si lo moderno tiene celos,
Imbidia * tiene * todo lo passado:
Sobre † sus plumas † llueue
La docta erudicion su licor puro;
I a region mas segura † arrebatado,
De la lira de Apolo * rayos bebe,
Fieles, vna pluma
Andaluz, † que à passado,
Con lo que à escrito, de lo que à bolado;
Formando caracteres
De su † glorioso buelo
En el papel diafano del Cielo.
Alcidon, † (sin passar mas adelante

LIC. 22. ——— R. Diez años, c. 20.
Tenemos, 25. ——— Saliendome, c. 3.
Tenemos, c. 25. ——— S. Muerto. v. 10.
R. Saliendo. c. 3. ——— D. Vences. v. 4.
R. Saliendo. c. 3. ——— S. Arbol. v. 12.
R. Antes que. c. 4. ——— P. e. 73. v. 2.
19. v. 5. ——— S. Llegue. a. v. 7.
——— 7. y 8.
ALC. 23. ——— S. Genero. D. v. 1.
———
C. Perdona. 3. v. 23. ——— P. e. v. 7.
O. Ciudad. 1. v. 3. ——— Era la. e. 5. v. 6.
———
S. Rey v. 3. ——— O. Era. 5. v. 6.
———
——— So. 1. v. 615.
S. Tras. v. 11. ——— D. No os. 4. v. 8.
——— So. 1. v. 617.
LIC. 24. ——— S. Corona. v. 12.

Digitized by Google

La metrica armonia)
Dime, si † entonces era
De la imbidia roido,
(Parca cruel, mas que las tres seuera)
Quanto buela, † de afectos aplaudido
De vnas, y otras * aues;
El FENIX oy.
ALCINDO Escucha lo que saues.
Ansar del Betis, * vano,
Emulo, * a su dictatem soverano.
I otro * Cuervo del Turia,
(Si † infaman el lenguaje
Confunda * sus orejas este vltraje)
Si como ingratos no, como avarientos
De agena, * i alta gloria,
(Solicitando *, en vano.
Las alas sepultar de su osadia)
Le * han apologicado
A Polifemo, † Ciclope cabrero,

——— M. Por. v. 5.
S. Rey. v. 12. ——— R. Criauase. c. 5.
C. Moris. e. 2. v. 8. ——— P. e. 25. v. 3.
——— C. Moris. e. 2. v. 9.
S. Vencidas. v. 13. ——— P. e. 25. v. 1.
S. Ceñidas. v. 2. ——— So. 1. v. 176.
S. Vencid. v. 12. ——— Is. a. 3. v. 112.
25. ——— O. Ciud. 1. R. tene. 9.
So. 1. v. 477. ——— P. e. 1. v. 2.
So. 2. v. 871. ——— O. Ciud. 1. v. 8.
L. Assi. ——— Is. a. 1. v. 32.
C. oyes. e. 4. v. 9. ——— Is. a. 1. v. 34.
——— So. 2. v. 895.
S. con poca. v. 13. ——— Teatro. v. 10.
R. Guarda. c. 14. ——— S. Montataña. v. 1.
——— So. 2. v. 171.
S. Al que de. v. 5. ——— D. Por la. v. 2.
Po. r. v. 3. ——— S. Pissò. v. 8.

Digitized by Google

La soledad † diuina,
Con poca luz, y menos diciplina.
I, consiniestra voz, combocan quanta
De Ansares, * de Cuervos negra suma,
Infamò, con su pluma,
De aquel, † el Lilibeo
De plata * el pie argentado;
Desta, * el aluergue bien auenturado.
Qual suele de lo alto,
Calarse turba de aues
Al oro intuîtiuo imbidiado,
De los ojos de Ascalafo * (diforme
Fiscal de Proserpina :)
Diez a diez se calaron, ciento a ciento.
Patos † de la corriente * Castellana
Del antiguo Idioma † (infelizmente)
Al de miembros † Monoculo eminente
Galan de Galatea :
Al † diuino orror mudo,

Con poca. v. 3. ——— T. Mal. v. 79.
——— S. Assi.
——— So. 2. v. 880.
——— v. 881.
———
Po. r. 55. v. 5. ——— 1. v. 2.
——— N. c. 7. v. 5.
Po. r. 55. v. 5. ——— So. 2. v. 108.
26. ——— 1. v. 996.
———
——— .v. 893.
1. v. 998. ——— 2. v. 899.
———
——— 902.
S. Assi. ——— v. 5.
——— So. 1. v. 742.
S. Pisò. v. 2. ——— Po. r. 4. v. 1.
——— So. Pissò. v. 2.
——— S. Restituye. v. 1.

Digitized by Google

Que entre sus soledades,
El rico seno de sus minas roto,
Su Idioma, † de su origen rudo,
Levanta, † cultamente,
Al siempre dulce son; a la armonia
De acordado instrumento,
Yugo † imponiendo † bien suaue al viento.
Con imbidia inportuna,
Baten † vulgares plumas,
Quando mas oscurecen las espumas
Del mar, que † vn Peregrino
Naufragò, desdeñado sobre ausente:
Que a vna Livia de ondas
Fiò su vida, † quando
Era del año la estacion florida;
I en pastoral alvergue mal cubierto,
En tenebrosa noche, * con pie incierto,
Crepusculos pisando,
Por duras guixas, por espinas graues,

325 S. de rios. v. 3. ——— v. 2.
——— S. Poco desp. v. 7.
So. 2. v. 352. ——— S. Patos. v. 2.
C. Assi. ——— C. Moris. e. 3. v. 6.
——— S. Qual gallar, v. 12.
330 ——— Quuantos. v. 4.
——— Po. r. 52. v. 5. y 7.
——— S. Nilo. v. 12.
D. No os. 2. v. 6. ——— So. 1. v. 796.
——— 2. v. 258.
335 1. v. 53. ——— D. So. v. 1.
——— So. 1. v. 9.
——— 20.
21. ——— 47.
——— v. 1.
340 ——— S. Descaminado. 7.
S. Assi. ——— Descan. v. 2.
——— So. 1. v. 48.
——— Po. r. 58. v. 3.

Digitized by Google

Halló reparo si perdiò camino,
El misero Estrangero;
I sus passos negando a mayor gloria,
Rigido vn Bachiller, otro severo,
A pesar de † sus luces soberanas,
Qualquiera voz le acusan de estrangera.
I al † del Iupiter de las ondas,
Aunque Pastor, † Iayàn de fiero canto,
Qual otro novio Febo mas robusto,
(Que † vn monte era de miembros eminente)
A pesar del lucero de su frente,
I que halla, † por el, † ya, passo mas llano,
El culto † Castellano,
Oscuso le hazen † las palustres aves.
No, los que † Cisnes graves,
Su nectar † es suave,
Su ambrosia * soberana,
Atico estilo erudicion Romana :
Antes * pluma sonora

——— 51. v. 8.
——— So. 1. v. 46.
——— S. Con poca. v. 10.
——— Pisò. v. 5.
R. Guarda. c. 3. ——— C. Corcilla. c. 3. v. 11.
——— S. Con poca. v. 11.
28. ——— Po. r. 48. v. 1.
——— D. r. 3. v. 4.
——— r. 48. v. 7.
S. Las no. v. 4. ——— r. 4. v. 1.
——— S. Pisò. v. 9.
Co. e. 14. v. 6. ——— S. Mientras. v. 6.
Entre las. v. 5. ——— Co. e. 3. v. 2.
S. Pisò. v. 10. ——— Patos. v. 13.
Po. r. 46. v. 5. ——— S. Ya que. v. 13.
Po. r. 23. v. 4. ——— P. e. 28. v. 8.
So. 2. v. 725. ——— S. Alta. v. 11.
——— S. Patos. v. 8.
Assii. ——— So. 1. v. 214.

Digitized by Google

Andaluz, Estremeña, Castellana,
En su fauor * opuesta,
La embidiosa * distante la reuoca:
A cuyos † dulces numeros, no poca,
Deste genero alado,
Concentuosa suma,
En mudecio en su pluma,
I luego, † proclamado,
De aplausos coronado,
Bolando † excelsa gloria,
Consiguiò † la vitoria
De la critica turba,
(Sino pigmea †) alada.
A no alterables siglos reseruada;
Mayor serà trofeo su memoria.
Si, culto † tan famoso
Siempre † deuerà España al glorioso
Primer FENIX, † que bate plumas de oro.
Entre el concento * del Aonio coro,

——— S. Llegue. v. 6.
Si ociosa. v. 11. ——— C. En ros. e. 5. v. 10.
Quede. 4. v. 1. ——— So. 1. v. 395.
29. ——— 2. v. 180.
——— 894.
——— 181.
——— 871.
S. Tras la. v. 11. ——— O. Corriendo. 2. v. 4.
——— S. El Conde. v. 10.
Co. e. 1. v. 8. ——— S. Con razon. v. 1.
Huesped. v. 9. ——— Con poca. v. 14.
Po. r. 13. v. 7. ——— S. Pisó. v. 6.
——— Co. e. 6. v. 8.
LIC. ——— 9. v. 2.
——— P. e. 68. v. 7.
S. Hojas. v. 10. ——— Co. e. 7. v. 6.
R. Las esmer. c. 3. ——— P. e. 76. v. 8.
S. Los rayos. v. 14. ——— No os. v. 11.
ALC. 30. ——— p. 45. v. 1. T. Mal. v. 44.

Digitized by Google

O con las Ninfas del luciente rio,
En el * jardin de Febo,
O con las de su * huerta,
Dulce Helicona nueuo,
Vestido siempre de frondosas plantas.
Viendo † vn arroyo breue
Anhelar, y morir,
Por ser Guadalquiuir,
Que, aun no † desengañado,
La cabeça en la cuna,
I el pie en la huesa, * su ruina bebe:
Viuiò † apremiado
De la Fortuna, aun mas que de su hado.
I, apela a los desvios,
A vn rincon apartado de las gentes
Cantando * aquel soneto,
No mas moralidades de corrientes.
Dichoso † siendo, en tanto,
Con * los que estolas ciñen inmortales.

——— N. e. 25. v. 3.
R. Assi. ——— M. Por. v. 56.
N. e. 25. v. 3. ——— T. Mal. v. 4.
——— M. Por. v. 57.
——— P. e. 23. v. 2.
Po. r. 58. v. 1. ——— So. 2. v. 1.
——— L. Arroyo. v. 2.
———
N. e. 4. v. 7. ——— S. De la mer. v. 14.
——— L. Arroyo. c. 2.
——— So. 2. v. 5.
Co. e. 14. v. 7. ——— S. Prision. v. 5.
——— So. 2. v. 187.
——— R. Minguilla. c. 10.
——— S. No mas. v. 5.
Tras. v. 11. ——— Musica. v. 14.
——— Assi.
C. Moris. e. v. ——— So. 2. v. 187.
D. Assi. ——— O. Era. vl. v. 5.

Digitized by Google

Consagrado † al LEON fiero
Del Tribu de IVDA, que onrò el Madero.
I en su † Patria gloriosa
(Musico al Cielo, y a las selvas mudo)
Dignamente agregado
De la Fè † vigilante,
Al blanco Clero, * y esquadron ouante.
Entre opulencias, y necessidades,
Los estremos de fausto, y de miseria
Moderando; † ó bien viuidos años,
Antes peinò, que canas, desengaños.
Los dos lucientes ya del Cisne Pollos,
Que adoptò hijos Leda,
Fueron * (Deidad no ingrata) su esperança,
En Palacio Real, que † se venera
Templo, velas vestido,
De tablas, † y de mastiles besado:
Quanta esperança miente a vn desdichado!
Contra su leño el Austro embrauecido,

Co. e. 24. v. 7. ——— C. Leuanta. e. 5. v. 12.
———
So. 1. v. 937. ——— So. excelso. v. 7.
——— Pe. 51. v. 8.
——— C. Genero. e. 1. v. 7.
P. e. 61. v. 8. ——— O Era la. 10. v. 2.
C. Oy es. e. 1. v. 5. ——— O. Era. 10. v. 6.
LIC. 31. ——— So. 1. v. 933.
——— 2. v. 204.
——— I. v. 321.
——— S. A la que. v. 14.
ALC. 32. ——— Sople. v. 9.
———
So. 1. v. 867. ——— S. Sople. v. 6.
O. Marinero. 3. ——— Sople. 8.
——— 7.
Po. r. 52. v. 1. ——— S. Sople. v. 8.
LIC. ——— Al tronco. v. 12.
ALC. 33. ——— Sople. v. 2

Digitized by Google

Bramò * rabiosamente conjurado,
Tanta † esperança * nautica frustrada,
Turbado * el fin dichoso,
De merced despedido,
El ser, la cumpa à sido.
Quan digno, † desgraciado,
Mayor * su encogimiento
Que † por su sangre, por su entendimiento.
Hizo digna * su lira,
No menos * su Persona
De lauro, † de corona,
Si diuino * talento
De † pastoral cayado;
Su eloquente agrado
(Al Cielo eleccion grata)
De vestir, digno, manto de escarlata.
No del impulso conducido vano
De ambicion, * entre escollos,
Entre montes, † que zela el mar de arena,

420 Bramò. v. 9. ——— Sople. v. 1.
Del Leon. v. 9. ——— O. Corriendo. 5. v. 3.
Era la. IV. 5. ——— S. Aunque. a. v. 7.
——— De la merced. I.
——— En la capi. v. 5.
425 O. Era. vl. v. 5. ——— S. En la cap. v. 5.
——— 12.
So. 2. v. ——— S. Clarissimo. v. 2.
Al tronco. v. 5. ——— v. 6.
D. Cierto. v. 2. ——— Is. a. 1. v. 39.
430 S. Cantastis. v. 8. ——— Purpureo. v. 5.
——— P. e. 24. v. 1. y 2.
R. Assi. ——— S. Vn culto. v. 5.
——— P. e. 18. v. 3.
——— 16. v. 7.
435 ——— S. Vn culto. v. 1.
LIC. 34. ——— P. c. 26. v. 1.
——— S. Sople. v. 12.
——— S. Sople. v. 14.

Digitized by Google

Peregrino, * seis lustros derrotado,
En vez de tabla al ancora amarrado,
Pissò el mar * (Cortegiante)
De la corte † teatro de fortuna
De los reyes Catolicos de España.
Su volubilidad reconocida,
La fuerça obedeciendo del destino.
A Capellan † no * indigno,
(Que fue * el mayor de su fortuna halago]
Asciende, * de Filipo,
Filipo el Quarto, * el Grande;
En cuya mano, * esclarecido dueño,
Por orbes continente son pequeño.
La gracia le fue hecha
Del Tercero * Filipo,
Prudente, * generoso,
Excelso Rey, * que en Africa diò almenas,
A tantos oy Catolicos pendones,
Siempre * gloriosos siempre tremolantes,

So. 2. v. 29. ———
440 ——— v. 4.
P. e. 40. v. 8. ——— T. Mal. v. 101.
101. ——— S. Nilo. v. 11.
——— co. e. 2. v. 8.
——— S. Maquina. v. 8.
445 ——— De la mer. v. 12.
ALC. 35. ——— 9.
L. A. que. c. 1. v. 3. ——— P. c. 50. v. 1.
26. v. 3. ——— Co. R. 2. c. 6.
C. Generoso. c. v. 2. ——— Co. R. 2. c. 3.
450 S. Montaña. v. 5. ——— N. c. v. 7.
——— P. e. 26. v. 4.
——— C. Genero. e. 2. v. 11.
——— S. Al que. v. 1, y 2.
Co. e. 22. v. 4. ——— 14. v. 2.
455 C. Suspenda. l. 4. v. 1. ——— S. Este fun. v. 10.
——— C. Perdona. 3. v. 20.
R. Por mas. v. 7. ——— So. 1. v. 431.

Digitized by Google

Que las reliquias expeliò Agarenas,
I fue menos mortal, que no piadoso,
Digna merced, si breve,
A los que le influyô † el cìelo * dones,
Pero viô el mundo, que excedido * auia
Lo que * le dió, * con lo que merecia.
En tanto pues, * cantando
Quantas Dianas Mançanares mira,
Fiel adora, idolatra suspira,
cantar * penso, * en sus margenes amenos,
[Sonante lira su diuina mano]
Con regalado son, * de nuestra España,
De dos mundos Belona,
Las armas, los triunfos, la corona :
Del Tercero Filipo
Las acciones, la vida,
Larga paz felix cetro, inuicta espada.
Alto ausunto materia esclarecida,
A pluma tal * de vida.

——— S. Este fune. v. 12.
——— Co. e. 14. v. 4.
460 P. c. 21. v. 6. ——— 28. v. 3.
C. Genero. 3. v. 12. ——— v. 11.
Co. e. 19. v. 7. ——— e. 15. v. 7.
——— C. Gener. e. 2. v. 21.
LIC. 36. ——— So. 2. v. 549.
465 T. Mal. v. 41.
——— S. Hetmosas. v. 6.
R. Assi. ——— T. Mal. v. 40.
——— P. e. 1. v. 4.
S. O claro. v. 4. ——— C. Cevanta. vl. v. 5.
470 ——— S. El quarto. v. 13.
——— C. Levanta. e. v. vl.
S. Al que. v. 1. y 1. ——— S. Al que. v. 1 y 2.
T. Escriuis. v. 2. ——— T. Escriuis. v. 2.
C. Oy. e. 4. v. vl. ——— C. Oy. e. 4. v. vl.
475 ALC. 37. ——— T. Escriuis. v 4.
——— v. 6.

Digitized by Google

Mas † de los rayos baja a las espumas
Su esperança * (fauor de cera alado]
Que * alto orror le dexò con su ruina,
I no * con passo lento,
con que se puso termino * a su intento,
Al tercio, casi, de vn * Poema culto,
Tal, que † hazer podria
Ondas endurecer, liquidar rocas,
Que aun le escucharan quedos
Los peñascos † en vano :
Ni el setimo Trion de nieues cano.
No despues mucho † al desu edad dichosa
Climaterico lustro,
O † su leño cansado
Nunca foto, de escollos mil besado;
O de su fin presago, † besa el puerto,
Dejando sus cadenas
(Tantas calmas vencidas, y naufragios,
Tantos luego presagios

R. Arrojò. c. 13. ——— So. 1. v. 130.
R. Arrojò. c. 10. ——— So. 1. v. 131.
So. 1. v. 569. ——— So. Al tronco. v. 3.
So. 1. v. 563. ——— O claro. v. 4.
So. 1. v. 1021. ——— P. e. 43. v. 4.
So. 1. v. 1089. ——— S. Este que Ba. v. 4
S. Del color. v. 6. ——— So. 1. v. 823.
——— 2. v. 41.
——— So. 1 v. 250.
——— P. e. 32. v. 7.
C. Quede. c. v. 2. ——— 1. v. 6.
LIC. 38. ——— S. En villa. v. 8.
——— En este. v. 2.
D. So. v. 26. ——— So. 2. v. 546.
——— O. Ciudad. 5. v. 8.
So. 2. v. 834. ——— S. En tenebro. v. 12.
——— So. 2. v. 134.
——— 1. v. 465.
——— v. 462.

Digitized by Google

Pendientes † de Neptuno a las paredes,
I del airado soplo, † y golfo incierto
Veloz huye, † y repite
Sus desseados † Lares.
Sus patrios Lares, † y la arena enjuta
De la tranquilidad pisa contento,
Farol, que le conduce † a saluamento.
Poco despues, * al trasponer de Febo
Sus luces, † para el lobrego Occidente
La que en la rectitud de su guadaña,
Astrea es de las vidas;
Lisongera a los Cielos, o sañuda
Aue de plumas, † y piedad * desnuda,
Contra las * inmortales
De aqueste Fenix singular ,* umano,
Culto onor † de las Musas;
En tumulo * de aromas,
Rompio cruel, rompio * en tremẽdo estilo
Inexorable † el hilo

2. v. 934. ——— C. Eoros. 4. v. 15.
S. Tres vezes. v. 4. ——— C. Enros. 4. v. 9.
N. e. 8. v. 4. ——— P. e. 83. v. 6.
——— v. 5.
Co. e. 18. v. 7. ——— S. En villa. 13.
——— v. 12.
R. Arrojose. c. 13. ——— C. Generoso. 3. v. 7.
ALC. 39. ——— S. Assi. S. La pla. 12.
——— So. 1. v. 637.
——— P. e. 50. v. 2.
———
v. 1. ——— S. Aue. v. 5.
So. 2. v. 457. ——— Huesped. v. 8.
D. No. os. 10. v. 5. ——— S. Este que va. v. 12.
Cisnes. v. 10. ——— S. Los rayos. 14.
S. Este que va. v. 14. ——— M. Por. v. 35.
P. e. 5. v. 4. ——— No de fino 11.
R. La Ciudad. c. 104. ——— 52. v. 2.
——— C. Moriste. e. 2. v. 12.

Digitized by Google

De aquel vital est ambre :
Quando † el farol Febèo
A lustrarle † comiença,
En la estacion florida,
Con estilo suaue,
Las estrellas a Leda,
La cruda enfermedad, ministro graue,
(Fiebre, pues tantas vezes repetida)
En vez de * pio fuego,
Referildo, Pierides os ruego.
Ya corre la diafana cortine
El aire, * Alcidon, † oye,
Oye † las Ninfas bellas,
Deste * sagrado rio,
Que conuocò † la alterna,
La doliente * voz tierna,
I tiraniçan la beldad del Cielo .
I dulce Musa entre ellas,
Del * piscatorio cantico impedida,

515 So. 1. v. 46. ———
C. Genero. e. 2. v. 4. ——— S. Donde. con. v. 5.
——— Is. a. 3. v. 11.
——— N. c. 2. v. 3.
——— So. 1. v. 40.
520 ——— S. Maquina. v. 6.
——— Huesped. v. 6.
D. Assi. ——— En vez. S. v. 12.
——— P. e. 30. v. 7.
LIC. 40. ——— P. e. 42. v. 8.
525 ——— N. e. 14. v. 1.
S. De pura. v. 13. ——— Co. r. 1 c. 14.
S. Assi. ——— So. 1. v. 798.
Aunque. c. 11. ——— R. A vos. e 5.
2. v. 42. ——— So. 1. v. 777.
530 ——— 1. v. 778.
——— Co. e. 27. v. 6.
So. 2. v. 470. ——— So. 1. v. 894.
——— 2. v. 619.

Digitized by Google

Con muestras de dolor extraordinarias;
Que en vez de † heroica lira,
Si armonioso leño
Haze * (su dulce canto
Alternando) * los remos
(Que por tiorbas, y por liras valen]
A DALISO † llorando ya sin vida,
Al zefiro encomienda los estremos.
Deste * metrico llanto,
I su dolor † a la veloz corriente.
Su fin sintio doliente
De las aues † el coro,
Con alterno gemido, y dulce lloro :
Las Ninfas * doloridas
Lagrimosas * se muestran, y sentidas;
Vulto esprimiendo triste :
El rio * no menos, Rey tan absoluto,
Que dà leyes al mar, y no tributo,
Fiando al viento, * ellas

R. Las esme. c. 3. ——— 1. v. 221.
——— S. Tu cuyo. v. 8.
——— Vn culto. v. 12.
Viue. v. 5. ——— Culto. v. 7.
So. 1 v. 547. ——— O marinero. v. 5.
——— R. Nace. e. v.
E moriste. c. 14. ——— S. Sobre. v. 3.
——— So. 2. v. 113.
Po. 1. 3. v. . ——— So. 2. v. 551.
S. Con difer. v. 4. ——— S. O claro. v. 11.
CLIO. 41. ——— C. Moris. e. 3. v. 13.
S. Entre. v. 8. ——— C. Verde. vl. v. 4.
——— S. Entre. v. 6.
R. Aros. c. 1. ——— S. Sobre. v. 6.
P. e. 51. v. 6. ——— S. Sobre. v. 7.
——— C. Perdo. 2. v. vl.
P. e. 78. v. 1. ——— C. Oyes. e. 5. v. 8.

S. Los dias. v. 10. ——— So. 2. v. 342

Digitized by Google

Lastimosas † dulcissimas querellas,
En umidas moradas
El derramando lagrimas cansadas.
En su margen * umbroso,
Su muerte gime el * viento
En la arboleda. † El llanto
Si ordinario, es † tanto,
De quantos pisan Faunos * la ribera,
Que umedecen † vacios no pequeños.
De aromaticos leños
(Bien sea religion, bien amor sea)
Al funesto † ruido,
Pira le erige, y le construye nido,
Donde, con labio undoso, * el rio sagrado
Besa el nombre en sus arboles grauado:
I en vez de la sublime
Vrna, que justamente * se le deue,
Prorrogando sus terminos el duelo,
Vn padron † le leuanta,

So. 1. v. 449. ——— P. e. 51. v. 6.
——— S. Sobre. v. 4.
——— v. 8.
Los dias. v. 8. ——— So. 1. v. 963.
——— E. Moriste. c. 6.
——— c. 13.
——— O Ciudad. 2. v. 6.
So. 1. v. 186. ——— N. e. 3. v. 2.
S. Florido. v. 3. ——— So. 1. v. 996.
——— S. Ser. v. 2.
——— Po. 1. 16. v. 7.
C. En ros. 5. v. 6. ——— S. Quantos. v. 3.
——— So. 1. v. 474.
S. Assi. ——— Co. e. 15. v. 2.
——— p. e. 7. v. 6.
——— S. Sella. v. 5.
——— So. 2. v. 704.
——— P. c. 52. v. 1.
E. Moris. c. 19. ——— C. Leuanta. c. 5. v. 12

Digitized by Google

En bronce imaginado,
Que su fe represente,
Que en vano el tiempo en las memorias lime:
Tanta le merecio Cordoua, tanta
Veneracion, a su † elegante pluma,
Que tiempo puede auer que le consuma?
Tumulo tanto deue
(O por afecto, o por naturaleza)
Al † del Andaluzia
Apolo, † y aun de España;
Si † Febêo † dictamen no me engaña.
Tan generosa fe, no facil onda,
Poca tierra † no esconda,
Del † margen donde para.
O tu gran Madre de tus hijos cara;
Ciudad mas que ninguna † gloriosa,
No tanto † porque el Betis
Tiraniza tus campos utilmente,
De velas coronado, † qual ninguno;

——— S. Sella. v. 7.
——— E. Moriste. c. 19.
——— S. Sella. v. 8.
——— P. e. 7. v. 7.
——— D. Royendo. v. 8.
——— S. Viue. v. 10.
ALC. 42. ——— So. 2. v. 164
——— Co. e. 2. v. 6.
So. 2. v. 83. ——— S. Hermosas. v. 11.
M. Por. v. 43. ——— S. Alta. v. 2.
So. 1. v. 713. ——— N. c. 18. v. 8.
LIC. ——— So. 2. v. 160.
S. Ayer. v. 1. ——— So. 2. v. 162.
C. Assi. ——— Po. r. 7. v. 1.
CLI. 43. ——— C. Oy. e. 5. v. 1.
v. 4. ——— O. Ciudad. 1. v. 1.
R. Tendiendo. c. 6. ——— C. Oy. es v. 7.
——— So. 1. v. 201.
P. e. 13. v. 7. ——— N. e. 3. v. 7.

Digitized by Google

Liquido tributario de Neptuno.
Ni porque su † espumosa ligereza,
Humo anhelando, † bebe
(Estrellas su cerulea piel † vestida)
El fogoso cauallo Valençuela,
Que † trueno generoso † embuelto buela
En polvo ardiente, en fuego polvoroso,
Hijo veloz † (al soplo genitiuo,
I mas puro] † del Zefiro lasciuo.
No, porque † dora el dia
Tus † torres, coronadas
De antiguedad, de onor, de gallardia;
Tus † sierras leuantadas,
Que priuilegia el Cielo,
Lisonja de los aires, y alegria;
Fecunda Madre de avalientes hijos,
Tanto por plumas, quanto por espadas.
No porque † tu nobleza,
Tu hermosura † diuina,

C. oy. e. 5. v. 10. ——— So. 2. v. 810.
——— C. Que. e. 5. v. 5.
So. 2. v. ——— 1. v. 583.
——— C. Moriste. e. 3. v. 8.
P. c. 8. v. 4. ——— v. 5.
Rojos. c. 13. ———
——— So. 2. v. 723.
S. Las que. v. 9. ——— So. 2. v. 722.
N. e. 4. v. 5. ——— S. O excelso. v. 6.
So. 1. v. 86. ——— S. O excel. v. 1.
O. Era. e. 3. v. 3. ——— S. O exc. v. 2.
——— v. 5.
——— Is. a. 3. v. 44.
S. Las que. v. 10. ——— C. Levanta. e. v. 1. v. 5.
——— S. O excel. v. 8.
S. O excel. v. 8.
So. 2. v. 209. ——— C. Oy. e. 1. v. 8.
S. Si amor. v. 13. ——— C. Genero. c. 3. v. 13.

Digitized by Google

610 [Que se abreuiara el Sol en una Estrella,
Por verla menos † clara
Por verla menos bella]
Le dâ † Heroes a España,
Al claro Sol † belleza,
615 por verlas † el Betis,
Lamiendo flores, y argentando arenas,
De su roca natal se precipita;
I viendolas, ufano,
Atado, † inmobil, † en su margen para
620 Su corriente veloz, † y cristalina:
Quanto, † porque en los braços de Lucina
Le dio † tu Real muro
Genial cuna † por excelso nido:
Al que † doradas plumas
625 Bate, † segundas, quantas,
De la mas culta, mas canora † aue,
Letras contiene este volumen graue.
Al numeroso llanto † de la Musa,

610 ——— So. 1. v. 679.
——— 72.
——— 680.
681. ——— S. Del Leon. v. 11.
———De pura. v. 10 y 11.
615 R. Las tres. c. 1. ——— S. Los dias. v. 8.
——— Po. 1. vl. v. 6.
——— So. 2. v. 3.
——— S. Del color. v. 9.
Po. 1. 30. v. 6. ——— S. Los dias. v. 8.
620 O claro. v. 11. ——— So. 2. v. 346.
v. 210. ——— N. e. 4. v. 5.
C. Generoso. 2. v. 21. ——— S. A los. v. 5.
P. e. 55. v. 8. ——— S. Florido. v. 13.
S. Quantas. v. 11. ——— R. Ilustre. c. 59.
625 S. Si ya la. v. 8. ——— Assi.
——— S. Orono. v. 6. y 5.
——— Segundas. v. 2.
ALC. 44. ——— P. e. 37. R. contando.

Digitized by Google

El rio †, para oilla,
Haze, de blanca espuma †, orejas tantas,
Quantas † piçarras † laua
Con su † feliz corriente,
Dedonde nace fuente,
Adonde † mar † acaua :
I siguen su armonia;
Ya pisada la meta de su via,
(No es voz de fabulosa Deidad esta,
De † piedad comun † si, muda respuesta)
FENIX, † gloriosamente,
Renace a nueuo sol, y a nueuo Oriente.
I mudo pende su canoro leño
De parte ya sublime,
(Puente, † y cuerdas de plata,
Clauijas de marfil, y trastes de oro)
Cuya armonia, metrica, suaue,
Emula de las trompas,
Poniendo ley al mar, y freno al viento,

S. Quantas. v. 3. ——— So. 1. v. 564.
566. ——— 565.
——— v. 295.
R. Assi. ——— Is. a. 3. v. 196.
——— N. c. v. 3.
So. 1. v. 11. ——— v. 568.
——— C. Sobre tras. 3. v. 2.
CLI. 45. ——— P. e. 28. v. 6.
——— S. O de alto. v. 9.
——— Sella. v. 5.
T. Escrivis. v. 23. ——— S. Ser. v. 10.
——— Maquina. v. 19.
——— M. Por. v. 14.
——— C. Piadoso. 4. v. 3.
T. Mal. v. 30. ——— C. Sobre tras. 1. v. 2.
——— T. mal. v. 18.
——— S. Zisnes. v. 3.
——— P. e. 1. v. 5.
——— S. Tu cuyo. v. 11.

Digitized by Google

(Efetos del concento)
Desata montes, y reduce fieras,
Ceñido ilustremente,
Los † verdes rayos † de aquel arbol solo,
Que los braços merecio de Apolo.
No yace, no, en la tierra, mas reposa,
De tierra no oprimido,
Negandole aun al hado lo violento;
Pues ceñido laurel [deuidamente]
Aun no † digna corona de su frente :
Aora de sus miembros desatado,
Le miro eternizado,
I en † la dorada esfera
(Deuido nicho) porque viuo quede
Su nombre, en menos precio de la Parca :
Aun quando el tiempo muera,
Que, en † la Zona luciente
Eterno ser reciue
El que en las lenguas de los hombres viue.

——— So. 1. v. 343.
——— S. Cisnes. v. 4.
650 ——— Co. e. 14. v. 1.
R. Quatro. c. 4. ——— P. e. 24. v. 7.
——— N. e. 24. v. 8.
46. ——— S. Palida. v. 7.
——— Co. e. 18. v. 8.
655 ——— S. Palida. v. 8.
——— A. este que. v. 5.
C. Oyes. e. 3. v. 2. ——— S. Cisnes. v. 11.
D. Po. r. 1. v. 5. ——— P. e. 29. v. 5.
——— N. e. 21. v. 7.
660 ——— S. No enfrene. v. 9.
P. e. 6. v. 5. ——— N. c. 21. v. 8.
——— v.6.
——— v. 8.
S. Clauar. v. 8. ——— P. e. v. 5.
665 ——— Co. e. 14. v. 7.
———

Digitized by Google

Remora de mis passos es mi oido,
Del numeroso nectar † impedido,
I del leño vocal solicitado;
Que † altamente † pulsado,
De sus vidas aora, el prado baña.
O esplendor bien nacido † tu de España
Raro Fenix † DALISO;
Moriste en plumas, i en prudencia cano,
Ni el oluido, ni el tiempo
De memorias fiscal tan insolente,
Ni la imbidia te ofende, sino en vano.
Tu pluma culta † sola,
O pluma † tan valiente,
Puede ser † de tu fama
El buelo † dignamente.
Moriste, † mas renace
Tu pluma, † que te à dado,
En † cultos, † dulces modos,
Vida a ti, gloria al Betis, luz a todos.

LIC. 47. ——— So. 1. v. 244.
2. v. 627. ——— 2. v. 245.
——— S. Hojas. v. 5.
So. 2. v. 238. ——— Co. c. 4. v. 7.
——— M. Por. v. 53.
CLI. 48. ——— P. e. 12. v. 2. y 1.
Is. a. 1. v. 24. ——— R. Aqui. c. vl.
——— C. Assi.
S. Cantastis. v. 7. ——— E. Moris. c. 13.
———
——— S. Viue. v. 11.
D. La que. 3. v. 2. ——— So. 2. v. 458.
D. Po. r. 2. v. 3. ——— S. Es el Orf. v. 7.
L. Que pida. v. 3. ——— S. No entre. v. 14.
Co. e. 14. v. 5. ——— D. La que. 3. v. 5.
E. Assi. ——— S. Donde con. v. 12.
S. Ser. v. 7. ——— C. Oy. e. 5. v. 16.
Co. R. 1. c. 18. ——— C. Oy. e. 15. v. 12.
——— v. 17.

Digitized by Google

Moriste, i † dulce espira
El mismo que espiro suaue aliento,
Tu voz, † que muestra à sido
Del gran poder del celestial Maestro,
Clara onor, † nueua gloria
De Cordoua, † no solo,
Mas de España, † i al uno i otro Polo.
A los siglos futuros
El tiempo te vincula en bronces duros,
Con † sonoroso aliento
De voçal Diosa alada, † i voz suaue,
[Si en sus clarines caue)
El onor de † tu nombre † propagado,
Donde el curso del Sol aun nò à llegado.
Muda la admiracion habla callando,
El encarecimiento sumo † oyendo:
Mas dulcemente escucha
Dulcissimas querellas,
Diuino, † dulce canto,

C. Assi. v. 7. ——— S. De vuestr. v. 5.
——— Palida. v. 5.
D. vuestr. v. 6. ——— Dejad. v. 9.
———
690 O. claro. v. 1. ——— Generoso D v. 9.
——— Alta. v. 2.
——— P. e. 30. v. 5.
——— R. La erud. c. 107.
——— S. Este que en. v. 14.
695 D. Assi. ——— C. Verde. l. 1. v. 3.
P. e. 59. v. 5. ——— S. Qual gallar. 13.
——— Esta en forma. 6.
v. 5. ——— N. e. 17. v. 8.
——— 23. v. 8.
700 LIC. 49. ——— So. 1. v. 159.
R. La Ciudad. e. 33. ——— P. e. 44. v. 1.
ALC. ——— Co. R. c. 3.
——— So. 2. v. 522.
C. Del mar. l. 3. c. v. 4. ——— Oy. c. 1. v. 7.

Digitized by Google

A que * justo † le induce
Afecto, que humêa, sino luce.
Si de España † los Cisnes
Cultos, † y otros sonôros,
En funerales †, en festiuos coros
La Musa Castellana * an celebrado,
Que facil, † el teatro numeroso
Su poêsia comica † dilata,
La mucha claridad, † que bien se emplea
En tiernos, dulces, musicos papeles :
Las flores de la Vega,
Mas fertil, que el dorado Tajo, riega
[El * numero de todo tan sobrado)
Al Terenciano † Felix,
I su Fama † dichosa
En las * memorias an solicitado :
Mas † tu pluma * gloriosa
Canta la Fama, † en el clarin dorado :
I tu † puedes preciarte,

705 Piadoso. l. v. 2. ——— P. e. 74. v. 7.
———
CLI. 50. ——— R. Las-es. v. 2.
S. Aljofares. v. 14. ——— So. 1. v. 754.
S. Deja el. v. 7. ——— So. 1. v. 745.
710 S. Qual gall. v. 9. ——— O. Era. 8. v. 3.
S. Patos. v. 2. ——— S. Quedando. v. 13.
A nacreon. v. 7. ——— Poco. v. 1.
A ganas. v. 12. ——— Señor, aquel. 9.
———
715 ——— v. 2.
———
I. Assi. ——— C. Leuanta. 2. v. 7.
S. Anacreo. v. 5. ——— N. e. 17. v. 1.
D. No os. 11. v. 4. ——— C. A. la. e. 2. v. 4.
720 R. Criauase. c. 4. ——— S. Alta. v. 8.
51. ——— Maquina. v. 4.
D. No ay. v. 8 ——— S. Alta v. 5.
O Corriendo. 6. v. 1. ——— N. e. 18. v. 1.

Digitized by Google

Que aun * la imbidia te loa;
Que, † o burlescos, o graues,
O sacros, * o amorosos
Tus numeros, al mundo an admirado,
Por raros; † no por muchos:
I al Colegio sagrado,
Fecundo * seminario de Claueros:
Celebrando † tu ingenio peregrino
La nunca extinta purpura de Alberto,
(Que ciñe rayos, que zafiros pisa)
Heroica † luz del Cielo Baticano.
Do * admiraciones son, y desenojos;
A quien PEDRO à fiado † las dos llaues,
Y sus coronas tres el Tiber * fia,
A sus consejos graues,
Vrbano, santo siempre, † Otauo en nombre.
Tu Musa culta, † ó FENIX,
I dulce pluma † fueron
Al Tercero Filipo,

4. v. 7. ——— D. No os. 11. v. 8.
Co. c. 18. v. 5. ——— T. Mal. v. 24.
C. En ros. c. v. 3. ——— So. 1. v. 808.
——— S. Es el Orf. v. 3.
So. 2. v. 864. ——— v. 245.
——— C. Generoso. 1. v. 8.
So. 1. v. 810. ——— C. Gener. 1. v. 9.
T. Mal. v. 37. ——— S. Que vman. 11.
——— P. e. 75. v. 3.
——— S. Aljofares. v. 7.
O. tu. v. 7. ——— N. e. 10. v. 7.
52. ——— M. Por. v. 61.
So. 2. v. 121. ——— S. vn culto. v. 8.
C. Generos. v. v. 1. ——— e. 2. v. 8.
——— Co. e. 16. v. 7.
——— C. Gener. 2. v. 5. y 6.
R. No vengo. c. 5. ——— S. Ser. v. 3.
R. Que necio. c. 15. ——— Minguilla. 22.
——— C. Oy. e. v. 4.

Digitized by Google

(Que † pisa en campo açul estrellas de oro)
Instrumento agradable, si † sonaro.
I tus poêsias † suaues
Lisongean † al Quarto
De los Filipos † (que sus orbes Zonas
Ceñido † mas Coronas)
Catolica visagra † de ambos mundos.
Venerado igualmente,
De Principes, de Grandes, de Señores;
I de * Historiadores:
Aclamarè a los tales, † sino todos.
De la purpurea luz † rayo luciente
Del Sol de las Españas,
I de la guerra, en Flandes, † mas † ardiente.
Del Duque Conde, cuyo † ombro ilustra
El peso de ambos Mundos soberano;
I es reclinatorio a su gran Dueño.
De vn Duque esclarecido,
La gloria de los Zuñigas de España.

L. Assi. ——— S. Esta que ad. v. 14.
So. 1. v. 896. ——— Po. r. 45. v. 6.
S. Que vman. v. 10. ——— So. 1. v. 178.
D. De vn. 2. v. 2. ——— P. e. 5. v. 6.
——— 21. v. 8.
v. 7.
S. En vez señor. 13. ——— v. 14.
53. ——— Co. c. v. 4.
——— S. La plata. v. 6.
So. 2. v. 298. ———
C. Genero. e. 1. v. 18. ——— Co. e. v. 6.
N. e. 10. v. 7. ——— S. Purpureo. v. 1.
———
Po. r. 8. v. 1. ——— S. A este que. v. 4.
C. Genero. 3. v. 1. ——— P. e. 32. v. 1.
———
——— C. Genero. 3. v. 2.
——— P. e. 17. v. 1.
——— C. verde. 4. v. 6.

Digitized by Google

Del Conde excelso; que † Sidonios muros
Besan † el pie†, y la plata,
Que ilustra la alta Niebla, que desata.
Esplendor generoso de Señores:
Del gran Duque, † en prudencia
(Florido en años cano,
Aun en la paz tremendo,
Que del seuero, † y mar Napolitano
El † freno moderò su cuerda mano.
De aquel † sucessor digno
Del claro † Gomez Diego,
Augusta gloria de los Sandouales;
Que ya, † pagó a la tierra lo terreno.
Del culto onor, † i gloria † de Ayamonte,
Segundo † Apolo, ilustrador del dia.
Del Aguila de Castro, † del prudente
Moderador del freno Mexicano,
Nestor mancebo, † imbia del Caistro.
Del Mercurio del Iupiter de España,

D. Po. r. 1. v. 3. ——— P. e. 15. v. 7.
S. Tonante. v. 6. ——— P. e. 15. v. 7.

765 ——— S. Las que v. vl.
54. ——— S. El Conde. 2. flor. 1.
——— v. 1.
——— P. e. 44. v. 5.
17. v. 4. ——— S. Florido. v. 8.
770 So. 2. v. 501. ——— v. 4.
So. 1. v. 321. ——— P. e. 4. v. 1.
——— 2
——— O. Era. vl. v. 1.
Is. a. 1. v. 17. ——— Famoso. v. 4.
775 S. Zisnes. v. 11. ——— C. Verde. l. 4. v. 6.
D. No os. 13. v. 3. ——— S. Cisnes. v. 6.
Flori. v. 12. 55. ——— Velero. v. 9.

P. e. 72. v. 5. ——— C. Moriste. 1. u. 2.
780 ——— S. En vez de. v. 14.

Digitized by Google

Ya de Villamediana onor † segundo,
Zisne gentil, † cuyo fatal acento
Lagrimas † sacò al Istro.
Del que en la silva apenas
(Generoso † Leon)
Cabe, † segundo Anfion,
En sangre claro, i en persona Augusto,
Del arbol, cuyos ramos
Las nobles Moras son Quinas Reales,
Del Cardenal heroyco de Gueuara,
Del Pastor, † i Serafico Mendoza
De vn Mar dones, oy, todo a sus arenas.
Del Babia. † que a Claueros celestiales
Eterniza † en su historia,
De Pedro † de Valencia,
Que muerto † inmortal lo admira el mundo.
Del Cabrera Español, Liuio segundo,
De aquel gran Cisne de la voz suaue,
El Orador † Estensio,

P. e. 76. v. 2. ——— R. La ciud. c. 26.
S. Assi. ——— C. Moriste. 1. v. 3.
——— v. 5. y 4.
——— S. Del Leon. v. 1.
——— 2, y 1.
v. 1. ——— Hojas. v. 9.
——— So. 2. v. 806.
——— S. Arsiel. v. 1.
———
——— S. O tu. v. 7.
——— Donsagro. u. 1. y 5.
——— Vn culto. v. 14.
56. ——— Este que Ba. v. 1. y
——— v. 10.
O Tu. v. 10. ——— P. e. 38. v. 1.
S. Assi. ——— So. 1. v. 818.
——— S. segundas. v. 12.
———
Si ya el. v. 1. ——— Al que de. v. 9.

Digitized by Google

Aun en acciones mudas eloquente,
I en quantos el Senado
Ambages de oratoria le oyò culta,
Del † popular aplauso.
De todo sabio afecto
(Si la ciega passion † no le arma de ira)
Sea † Consul prudente,
Ilustre Cauallero, † o Abogado:
De quien † dos vezes, y otras (y otras ciento
Aun son pocas) † saliste
Cultamente, † ilustrado;
I con arte no poca,
Que estraño †, y raro † es todo
El estilo †, la fabrica, y el modo.
I en dulce, † si doliente, canto alterno
El triplicado, † terno
Del rubio Febo † hijo
(Las que el Cielo mercedes
Te hizo, † numerando)

800 ——— P. e. 18. v. 4.
——— 21. v. 1.
———
——— R. La ciud. c. 5.
57. ——— S. Si ociosa. v. 10.
805 ——— Hermosas. 1 y 1.
N. c. 17. v. 2. ——— S. Restituye. v. 5.
Grandes. v. 4. ——— Si ya el. v. 2.
P. e. 16. v. 5. ——— S. Clarissi. v. 3.
Grandes. v. 7. ——— C. Moriste. e. v. 3.
810 v. 6. ——— S. Ten. no. v. 8.
——— M. Por. v. 44.
S. Clarissimo. v. 5. ——— So. 2. v. 270.
1. v. 77. ——— 2. v. 271.
58. ———
815 So. 1. v. 1064. ——— S. Entre. v. 71.
S. Sacra. v. 7. ——— So. 1. v. 523.
——— 2. v. 568.
——— N. e. 11. v. 1.

Digitized by Google

En † citaras suaues,
Te aclama †, enmudeciendo agenas famas,
En laminas ilustra † tus memorias.
I faltan plumas para tantas glorias.
Quan dulcemente † acusa
La † soberana Musa
[I en numeros no rudos]
vn olvido † remiso,
Que silencio retorico † le esconde,
Dulce † le acusa †, dulce se responde,
No a vozes lisongeras,
Que † se eterniza veras,
Con verdad suma †, con discreta maña,
El escollo mas duro †, que el mar baña
Negar pudiera en vano † su concento,
Que mucho; si † del viento
Mas espirante † enmudeció los soplos,
I, en varias flores, respondiendo el margen,
el curso enfrenô al rio.

——— S. Entre las. v. 11.
Eugar. v. 11, ——— Arbol. v. 13.
Este que Ba. v. 10. ——— Vrnas. v. 2.
——— Co. e. 3. v. 5.
LIC. 59. ——— S. Resti. R. O quan. 1.
——— M. Por. v. 5.
——— So 2. v. 542.
1. v. 739. ——— 696.
Po. 1. 30. v. 4. ——— P. e. 74. v. 2.
ALC. ——— Po. r. 20. v. 5.
——— S. Cisnes. v. 5.
Ceñida. v. 9. ——— Cisnes. 8.
T. Escriuis. v. 9. ——— C. Que de. 2. v. 6.
LIC. ——— S. Alta. v. 6.
So. 2. v. 698. ——— C. Verde. vl. v. 4.
So. 2. v. 629. ——— R. La citara. c. 4.
———
——— c. 8.
———

Digitized by Google

Tu, que con zelo pio
(De tu conciencia siempre fiscal recto)
A Sacerdote † fuiste
Conduciáo altamente, † por el Cielo,
Prudente, † a voto mio,
Sin ambicion † humana,
En seguir sombras, y abraçar engaños:
Sino con verdaderos desengaños;
De † que, en tocando al suelo,
Sierpe se haze aun de Moises la vara.
De que, † toda la purpura de Tiro
Grana es de polvo, al vltimo suspiro.
Que, † plumas, aunque de Aguilas Reales,
Plumas, ô † quien lo ignora son † mortales:
I que, † su mayor gloria
Buelue despues † trocada
En tierra, en poluo, en humo, en sombra, en nada.
Espiritu gentil, † la ponderosa
Porcion depuesta, en vna piedra muda,

CLIO. 60. ——— C. Leuanta. e. 2. v. 1.
——— O. Ciudad. 4. v. 6. y 7.
840 R. Disputando. c. 6. ——— C. Moriste. e. 3. v. 6.
S. En tenebro. 12. ——— Sobre. v. 13.
No de v. 13. ——— Is. a. 3. v. 13.
So. 1. v. 91. ——— S. No de. v. 12.
——— Menos. 11.
845 ——— So. 2. v. 361.
1. v. 25. ——— O Ciudad. 6. v. 5.
———
R. Mingui. c. 24. ——— C. Gener. e. 1. v. 21.
———
850 So. 2. v. 685. ——— S. Ayer. Dei. v. 3.
——— v. 4. y 2.
So. 2. v. 309. ——— R. Al campo, es v. 2.
So. buelas. 1. v. 4. ——— S. Mientras por. v. 12.
——— v. 14.
855 61. ——— S. Generoso. D. v. 13.
——— En este occi. v. 12.

Digitized by Google

Ya †, Celestial Soldado,
A la Region asciende esclarecida,
[Campo glorioso de gloriosas palmas)
Donde se triunfa, y nunca se combate :
Que bien podràs, con passos tan seguros
Paralelos ceñir, pisar coluros.
Arriba en paz *, y culto reuerente,
Himnos sagrados, canticos diuinos,
A la Deiaad † consagra † omnipotente,
Si, en † la ora postrimera,
Diuina luz tu animo inflamando,
Tu dulce voz † hablò desta manera,
VIRGEN, Aurora bella,
Delante quien el Sol † aun no es estrella.
Aun de humildes preciada, afectos puros,
De limpia Concepcion, † de Sol vestida,
Pura, aun despues de Madre;
Espero lo que creo,
Mi saluacion, que es lo que mas desseo :

So. 1. v. 56. ——— C. Oy. e. 3. v. 13.
——— S. Set. v. 6.
——— C. Oy. e. 3. v. 7.
——— 10.
——— Co. e. 24. v. 7.
———
LIC. 62. ——— O. Corri. 7. v. 1. 4. v. 8.
——— C. Gener. 2. v. 26.
S. En vez, Señ. v. 9. ——— O. Corri. e. 6. v. 3.
CLI. 63. ——— So. 1. v. 981.
——— S. Vndosa. v. 13.
C. Moris. e. 2. v. 8. ——— So. 1. v. 410.
——— L. Caidosele. c. v. 2.
S. Al sol. v. 7. ——— C. Perdona. 3. v. 7.
——— O. Era. e. 9. v. 7.
S. Si ociosa. v. 3. ——— So. 1. v. 989.
——— L. Esta noc. c. 1.
——— S. El Conde. v. 12.
——— 14.

Digitized by Google

Seme † aora † piadosa.
O Virgen gloriosa !
Espero lo que digo * ò gran Señora !
Seme propicia † aora,
En tanto, que me alcanças
Ya, besando † tus huellas,
Ver a Dios, vestir luz, pisar Estrellas.
I tu, † ó gran Dios mio, † pues que sabes
En † dulces † penas graues,
Pender de vn leño, traspassado el pecho,
De breue, * de cruel hierro piadoso,
Saludable (si † bien, fue heroyco hecho)
Do * te subiô mi amor,
Entre * espinas clauadas ambas sienes.
I enfin, * sacro Pastor,
Dando † mortales señas, en rehenes
De nuestra gloria, * y bienes :
Tiñendo los alcores
De rios de agua, y sangre desatada,

R. No vengo. c. 3. ——— L. Virgen. v. 4.
——— Co. e. 18. v. 3.
S. El Conde. v. 13. ——— Si Ociosa. v. 2.
L. Virgen. v. 4. ——— R. No me. c. 2.
——— C. Oy. e. 1. v. 16.
S. Assi. ——— Co. e. 11. v. 6.
——— C. Oy. e. 1. v. 17.
64. ——— S. Vn cul. 5. Pender. 9.
So. 2. v. 642. ——— Po. r. 38. v. 6.
——— S. Assi.
S. Herido. v. 1. ——— L. Miroos. c. v. vl.
S. Herido. v. 2. ——— Pender. v. 4.
No Enfrene. v. 10. ——— L. Oueja. c. 1. v. 4.
S. Assi. ——— Pender. v. 2.
L. I. digan. c. 1. v. 9. ——— S. Assi.
P. e. 14. v. 6. ——— S. Pender. v. 3.
——— v. 6.
——— Tres vezes. v. 9.
——— So. 2. v. 450.

Digitized by Google

En † diuinos † amores;
La vida en el † dexaste,
Por tu † oueja perdida,
Tantas vidas tu muerte † redimiendo,
Del vigilante, del Dragon horrendo;
Ya, señor, me despido de mi vida,
En tus manos mi espiritu encomiendo.
Si hablò, † pues, tu vez desta manera
(Que † armoniosos faustos diò a los cielos)
En † la ora postrimera,
FENIX a Dios renazca, † ya tu alma,
Deidad resplandeciente,
De vn alva, que crepusculos ignora.
Que en nueuos campos, † de perpetua Aurora
(Bien que † piadosamente)
Vista no fabulosa determina,
Que, entre vna, y otra estrella † se auecina
Del himno culto dio el vltimo acento,
Tan † numerosamente,

895 S. Al Sol. v. 9. ——— R. Arrojose. c. 22.
L. Oueja. c. 1. v. 3. ——— Co. e. 2. 8. v. 3.
S. Assi. ——— L. Assi.
So. 1. v. 140. ——— Po. r. 57. v. 5.
——— P. e. 10. v. 4.
900 ——— L. O que. c. 2.
——— S. Señora D. Lui. 14.
65. ——— S. Or. 12. so. 1 v. 410.
R. Nace. c. 1. ——— Co. e. 32. v. 4.
R. Assi. ——— S. 1. v. 981.
905 S. Vndosa. v. 14. ——— E. Moriste. c. 14.
———
——— C. Tres viol. v. 6.
S. Palida. v. 12. ——— P. e. 36. v. 8.
S. Oro. v. 8. ———
910 ——— S. Lilio. v. 8.
v. 7. ——— N. e. 4. v. 1.
ALC. 66. ——— So. v. 947.
300. ——— 893.

Digitized by Google

La Musa †, que no ay planta,
Ni piedra, ni persona,
Que suspensa no siga el † dulce estilo:
Tal la musica es de † su concento.
Si lagrimas las perlas son que vierte;
Si rocas mueue, si vageles para,
Con su instrumento dulce, y su voz clara,
Sus priuilegios rompa oy a la muerte.
Reuocador suaue
(El mismo efecto haziendo † que hizo Orféo)
Serà su claro acento † sin segundo,
Aun de los moradores del profundo.
Assintio † al baticinio,
Aun a pesar † de Iuno,
Roto † su dulce transparente seno,
Propicio siempre el Cielo, † y fue al oido
Purpurea luz, y placido ruido,
De su † cantico dulce
La violencia suaue, † y su armonia.

S. Corona. v. 8. ——— R. No ay. c. 1.
——— S. Culto. v. 12.
Is. a. 3. v. 549.
Po. r. 9. v. 8. ——— C. Verde. vl. v. 4.
LIC. ——— S. Ceñidas. v. 21.
——— O marinero. 13.
——— Herido. II.
——— Ceñida. 14.
ALCI. ——— Hojas. 10.
C. Corcilla. e. 3. v. 10. ——— D. En vues. v. 4.
S. O Marinero. v. 9. ——— R. Diez. c. 21.
——— S. Hojas. v. 11.
LICI. 67. ——— P. 79. v. 2. N. 25. v. 1.
So. 1. v. 72. ——— Co. e. 22. v. 1.
S. Poco. v. 7. ——— P. e. 13. v. 2.
N. e. 24. v. 4. ——— P. e. 13. v. 3.
——— N. e. 22. v. 2.
So. 1. v. 302. ——— S. Aue. v. 14.
D. En vuestr. v. 3. ——— S. O. Marine. v. 11.

Digitized by Google

Este pues pompa del Andalucia,
Este pues gloria de la Nacion nuestra,
Vnico FENIX, † no de vn Orbe solo,
Emulacion famosa a los futuros,
Gloria mayor del coro † de las Musas:
Nunca bastantemente celebrado,
Segunda vez † nacido,
Segundas plumas bate,
Concentuosamente,
Erigiendole † pira suntuosa,
Con † piedad generosa,
(Sino † vrna valiente)
Quantos arboles sudan del † Oriente.
Qual ya el vnico Pollo del Arabia,
Que de tropas de aues rodeado,
Por † la region vacia,
De crestas buela de oro coronado;
Tal, ya †, de quanta sulca
De Helicona la fuente

ALC. 68. ——— C. Gener. e. 3. v. 8.
——— S. Este que en. v. 12.
935 Donde con. v. 9. ——— N. e. 15. v. 1.
——— Co. e. 10. v. 1.
So. 1. v. 849. ——— S. De vuestr. v. 11.
——— Co. e. 5. v. 3.
So. 2. v. 325. ——— 326.
940 ——— S. Segundas. v. 11.
——— Vn Culto. v. 2.
——— Co. e. 18. v. 5 y 6.
D. Assi. ——— S. Esta que adm. v. 9.
R. Quarto. c. vl. ——— Co. c. 18. v. 6.
945 22. v. 6. ——— c. 28. v. 2.
LIC. 69. ——— T. Escriuis. v. 16.
——— 19.
D. Assi. ——— So. 2. v. 900.
——— T. Escriuis. v. 17.
950 P. e. 22. v. 3. ——— So. 1. v. 990.
——— So. Cisnes. v. 14.

Digitized by Google

(Canora monarquia) † acompañado,
Siguen † su dulce buelo,
Arco alado del Cielo,
Con vna, y otra Musa soberana,
Cisnes cultos no aquellos
Digo, aues de Leda,
Que escuchan su canoro fin los rios,
Aquellos si, † (dulçura del Caistro]
Que, de su espuma docta,
Vistio Aganipe †, bellos,
Canoros Cisnes, † graues
Que aladas Musas, † baten plumas suaues.
Tales no oyô el Meandro en su corriente,
Sirenas de los montes, su concento
Conseruaràn, † no en vano,
Los anales diafanos del viento,
Admirando † su mano,
De los dos mundos, vno y otro plano:
Celebrando † su pluma,

So. 1. v. 954. ——— v. 183.
T. Esse nu. v. 28. ——— S. Tres. v. 10.
——— So. 1. v. 462.
——— M. Por. v. 5.
——— S. Patos. v. 9.
——— So. 2. v. 530.
——— S. Patos. v. 10.
——— P. e. 72. v. 6.
——— S. Patos. v. 11.
——— So. 1. v. 763.
O Ciudad. 1. v. 7. ——— So. 2. v. 117.
349. ——— 1. v. 1090.
ALCI. 70. ——— 2. v. 532.
——— 1. v. 549.
2. v. 141. ——— C. Morist. vl. v. 10.
——— So. 2. v. 142.
Co. e. 8. v. 2. ——— D. Flechando. 1. v. 10.
——— S. Viue. v. 13.
R. Esperando. c. 13. ——— Ca. à 1. v. 169.

Digitized by Google

De los dos mares, vna y otra espuma.
A vn Poëta †, FENIX.
Cuyo tumulo son aromas tantas,
Que viste †, cultamente,
Rosadas plumas, y volantes rosas;
Que argenta el ayre con su dulce buelo;
Que de cien mil colores pinta el Cielo:
Que admiracion es todo † que enriqueze
De gloria, luz, † y erudiccion † a España
I pone ley al Español lenguage;
(Si Febo no me engaña,
I el rico seno † roto,
En venas oy suaues,
Al mundo à ofrecido,
I, en culto estilo, a dado,
(De la disposicion antes limado
Ingeniosamente)
A numeros atado,
I de la erudicion despues lamido,

——— S. Viue. v. 14.
LIC. 71. ——— D. Que cant. 1. v. 8.
——— S. Segundas. v. 4.
Donde con. v. 4. ——— S. 2. v. 236.
——— S. Donde con. v. 3.
——— Is. a. 1. v. 23.
——— S. Tres. v. 11.
D. Que canto. 4. v. 8. ——— S. Este a Po. v. 10.
——— M. Por. v. 54.
——— S. Generoso. D. v. 11.
——— C. Leuanta. vl. v. 3.
C. En ros. 4. v. 2. ——— S. Poco. v. 7.
——— Vn culto. v. 1.
——— Este que Ba. v. 1.
——— Si ya el. v. 7.
——— Este que B. v. 3.
——— Prision. v. 3.
——— Este que B. v. 2.
———

v.

Digitized by Google

El difuso canal desta agua viua,
I vn bien inmenso en vn volumen breue,
Haziendo a cada lengua, a cada pluma,
De las † mas cultas * aues,
Que hable Nectar, y que Ambrosia escriua,
Con su † buelo osado,
De † siempre gloriosas * plumas bellas,
Del cielo espumas, y del mar estrellas:
Que premio le honra igual * su dulce canto
Sin embidiar su noble patria a Amanto?
Dele la eternidad (pues se la deue)
De glorioso relieue,
Para perpetuo acuerdo † de su fama,
No de verde laurel caduca rama
Aunque de * bellas ojas,
Aunque de * sacra planta,
Sino de estrellas inmortal corona.
El carro elado, la abrasada Zona,
Donde el Sol nace, donde muere el dia,

990 ——— Si ya el. v. 10.
——— Generoso. D. 4.
——— v. 13.
S. Oro, no. v. 6. ——— O En esta. v. 5.
——— S. Si ya el. v. 14.
995 So. 1. v. 717. ——— Is. a. 3. v. 67.
So. Segundas. v. 3. ——— No de fino. v. 3.
——— So. 2. v. 213.
1. v. 982. ——— S. Culto. v. 7.
——— v. 6.
1000 NAP. 72. ——— Gener. D. v. 5.
——— v. 8.
v. 6. ——— R. No vengo. c. 3.
——— S. Culto. v. 8.
——— Palida. v. 10.
1005 S. Assi. v. 5. ——— Assi.
——— Culto. v. 9.
——— C. Leuanta. vl. v. 4.
——— So. 2. v. 249.

Digitized by Google

Oya * mejor Talya,
Que, † en citara sonante,
Su nombre inmortal * cante.
En el aspecto celestial se vea
Su heroyco vulto, * y sea
De su * diuina pluma, * y alta gloria,
Trompa la Fama, y pluma la memoria.

✠ ✠

YA † el carro de la luz sus ruedas laua
En * el vndoso campo de Neptuno,
Las oras acusando, * le † imbocaua
Tetis, que, * ya * le espera,
Donde cuente † sus rayos * vno a vno.
Dexa * el canto, * y los remos,
I escucha * atento, Licidas, aquella
Ninfa * NISIDA * bella,
Que en son lee doliente,
Con lagrimas turbando la corriente,

P. e. 2. v. 1. ——— Co. R. 1. c. 27.
So. 1. v. 185. ——— Co. c. 32. v. 8.
S. Alta. v. 10. ——— Co. c. 32. v. 7.
——— S. Aunque. v. 8.
Generoso. D. v. 7. ——— Deste. v. 13.
O Era. e. 8. v. 3. ——— S. Teatro. v. 10.
——— R. Desbarata. v. vl.
ALC. 73. ——— D. Assi. Po. r. 40. v. 4.
R. Assi. ——— O. Corrien. 4. v. 4.
——— S. Peinaua. v. 10.
L. Assi. ——— N. c. 3. v. 6.
R. Contando. c. 1. ——— E. Moriste. c. 19.
So. 2. v. 540. ——— S. O Marin. v. 5.
Vn culto. v. 9. ——— So. 1. v. 71.
2. v. 594. ——— S. De vuestr. v. 3.
So. 2. v. 667. ——— S. Ceñida. v. 4.
——— O. Claro. v. 9.

Digitized by Google

El marmol duro, * que a DALISO sella,
Con la inscripcion siguiente.

EPITAFIO.

ESTA, en forma elegante, ó Peregrino,
Que à leuantado, * en tumulo de espumas,
El Betis, * esta prima,
De porfido luciente, dura llaue;
Tierra sella, que tierra nunca oprima.
Si ignoras cuya, * errante,
El pie enfrena ignorante.
Tanta vrna * [si breue]
Muda lo està diziendo. En paz suaue;
Aqui yaze † DALISO,
Que en poco marmol mucho FENIX caue,
Donde, † oy, renacido,
Mas deuerà a su † Pira, † que a su nido.
Sus miembros, que oy † (vmana poca tierra
Este sepulcro encierra;
Piadoso † el Betis llora,

D. La perla. 1. v. 9. ——— S. Este que B. v. 14.
——— E. Moriste. c. 19.
NISIDA. 74. ——— S. Assi.
A la que. v. 4. ——— Este que Ba. 14.
A la que. v. 3. ——— Esta que. v. 1.
——— Esta en. v. 2.
——— Esta que. v. 5.
——— C. Suspenda. l. 1. v. 2.
——— S. Esta que. v. 6.
Esta en. v. 12. ——— P. e. 28. v. 3.
C. Suspenda. 4. v. 3. ——— S. Segundas. v. 5.
D. La perla. v. 5. ——— E. Frescos. c. 23.
——— S. Segundas. v. 7.
Florido. v. 5. ——— Segundas. v. 9.
Maquina. v. 3. ——— Ser. v. 14.
75. ——— Ayer Dei. v. 5 y 1.
——— v. 5.
C. Assi. ——— S. Ceñida. v. 5.

Digitized by Google

Breue vrna los sella, como guesos,
Alfin, de criatura,
Dando † mortales señas de mortales
Pero versos los onran, * que al oluido
Harán † ilustre injuria;
Que viuiràn sobre el sepulcro impressos,
Siendo la piedra dura * este volumen,
[Trabajo tal el tiempo no consuma)
DALISO el Escultor, sincel * su pluma.
Alas * de plumas bellas,
I fé ardiente † vestido,
Con que el Cielo adquiriò, si admirò el Mundo,
Este † FENIX ,mas * hijo sin segundo
del † gran rio, gran Rey de Andalucia,
En poluo, ya, el clarin Final espera,
Siempre sonante, † en esta piedra fria,
Vrna hecha dudosa jaspe tanto,
En poca tierra, * no de poco llanto.
Al desconsuelo vndoso

——— Yazen. v. 9.
——— Ayer. v. 7.
Co. e. 16. v. 5. ——— S. Ayer. v. 7.
Yazen. v. 11. ——— Generoso D. v. 13.
———
——— Yazen. v. 12.
——— Segundas. v. 2.
——— Si ya el. v. 11.
Yazen. v. 14. ——— So. 2. v. 742.
76. ——— So. No defi. v. 3.
Ser. v. 13. ——— C. Piadoso. 5. v. 1.
——— T. Escriuis.
T. Escriuis. v. 23. ——— C. Oy. e. 5. v. 15.
C. Assi. ——— S. O excelso. v.
——— A la que. v. 13.
——— Yaze. v. 1.
——— C. Perdona. 1. v. 11.
S. Ceñida. v. 6. ——— C. Perd. e. 1. v. 12.
77. ——— P. e. 52. v. 5.

Digitized by Google

Del Betis, * informante lagrimoso,
De su pena † deuida,
Aun la vrna incapaz fuera del Nilo,
En su † inundante, y fluctuoso estilo.
Suspende, o Caminante,
El passo diligente,
Escucha al que te informa en voz doliente
En postrimeros años,
O de la Muerte irreuocables daños!
El Betico * DALISO
Yace, † en quietud dichosa,
Mas renace † (qual FENIX
En sus cenizas leues)
De sus vestidas plumas.
Rayos ciñe en regiones mas serenas,
(Qual menos piedad arbitra lo duda)
Do el bien se goza sin temer contrario.
I aqui, * porfido sella
La porcion, que no pudo ser estrella.

D. Pastor. v. 2. ——— S. Aljofares. 12.
12. ——— C. Perdona. v. v.l.
——— P. e. 52. v. 6.
So. 1. v. 901. ——— P. e. 45. v. 8.
——— E. Moriste. c. 20.
——— So. 1. v. 77.
——— V. v. 32.
78. ——— S. No mas. v. 13.
C. Suene. 1. v. 10. ——— C. Moriste. 2. v. 7.
D. Assi. ——— V. v. 307.
Donde con. v. 12. ——— S. Ser. v. 5.
——— So. 1. v. 951.
——— S. Donde con. v. 1, 4.
——— So. 2. v. 140.
——— S. Este fun. v. 14.
——— S. Aue. v. 8.
——— Sobre dos. v. 11.
C. Piadoso. 2. v. 1. ——— P. e. 29. v. 7.
———

Digitized by Google

Guarnecelos de Elores,
I quantos suda olores
Corteza funeral de arbol Sabêo
(Dulcemente llorando) † o Perigrino,
Ofrece, * vmildemente,
Venerado, y prosigue tu camino.
Dilo de gente en gente,
I antes, † camina en paz, * que acabe el dia
Porque es breue, aun del Sol, la monarquia.

✠ ✠

La admiracion calçada, vn duro yelo
Arrayga † mi pie errante,
Admirado, no menos, † que confuso,
Viendo, que † mantenia
La vista de hermosura † soberana,
I el oydo † de metrica armonia,
I viendo, † Alcidon, † aqueste vaso,
Suspenda, y no sin lagrimas, tu passo,

79. ——— So. O tu. v. 14.
——— Está en. v. 13.
———
C. Suspenda. 5. v. 2. ——— S. Nilo. v. 2.
O. Corriendo. 7. v. 4. ——— S. Vencidas. v. 11.
——— Esta en v. 8.
——— E. Moriste. c.v. vlt.
S. Nilo. v. 14. ——— C. Suspenda. l.vl. v. 5.
———
LIC. 80. ——— So. 1. v. 1005.
——— 2. v. 165.
1. v. 365. ——— v. 51.
635. ——— 275.
——— S. Velero. v. 6.
So. 1. v. 276. ———
Por. 58. v. 5. ——— C. Suspenda. l. 1. v. 3.
——— v. 1.

Digitized by Google

Deposito † de vn FENIX,
Cuya * ceniça fria
Este sepulcro encierra,
La razon abra, lo que el marmol cierra.
Barquilla pobre † mia,
Al desengaño le fabrica templo
[O quanta trompa es ya su mudo exemplo !)
Si vna vrca se traga el Oceano,
Cierto † peligro corres si porfias.
Ante de perdonar a ti † los dias !
Toma tierra, que es tierra el ser vmano.
El Sol † Licidas † deja su Oriçonte,
Las Ninfas * solicitan
El vmido elemento,
I clara † monarquia,
Pisando la dudosa luz del dia.
I la Musa † el parnaso,
Al tramontar del Sol † para el Ocaso.
Demos pues, † entre tanto,

v. 3. ——— P. e. 63. v. 4.
S. O claro. v. 3. ——— Lilio. v. 14.
——— Ayer Dei. v. 5.
——— v. 8.
So. 2. v. 375. ——— S. O excelso. v. 7.
P. e. 68. v. 8. ——— S. Sella. v. 14.
———
——— Ayer Dei. v. 12.
D. Assi. ——— S. Manos. v. 10.
v. 12. ——— Assi.
——— Ayer Dei. v. 14.
ALC. 81. ——— R. En vn Past. c. 16.
C. Verde. l. 3. v. 4. ——— L. 7. v. 4.
——— S. NO enfrene. v. 4.
O. Tu. v. 4. ——— N. e. 15. v. 4.
——— Po. r. 6. v. 8.
D. Dulce. v. 1. ——— So. 1. v. 895.
S. Assi. ——— Sa. 1. v. 645.
Is. a. 3. v. 1. ——— R. En el caud. c. 5.

Digitized by Google

La vista * al pobre aluergue, † fin al canto.
DON MARTIN DE ANGULO Y PULGAR.

ARGVMENTOS DE CADA ESTANZA.

El primer numero es de la estança, el segundo de la pagina.

A EST. I. pag. I. Alcidon ruega a Licidas, que deje la pesqueria, y le ayude a loar cantando a don Luys, confessandose incapaz para tanto assunto. Nombrale DALISO, porque con este nombre disfraçò el mismo D. Luys el suyo en sus Obras.

L Egl. 2. pag. I. Licidas se concede al ruego de Alcidon; y auiendo amanecido, le ayuda, cediendole ventajas a su canto: y haze instrumento de su barca.

A 3. 2. Conuoca a las Ninfas de Guadalquiuir, y pideles dejen sus coros y exercicios, y salgan a escucharles.

L 4. 2. Dize los admirables efetos, que harà su doloroso canto, y qual de las Musas se le ha de inspirar.

A 5. 2. Inuoca la Musa, que le dicte alabanças de D. Luys, con que dilatar su Fama por el Orbe con sus mismos versos.

L 6. 3. Haze la misma inuocacion, prometiendose el mismo aliento con tal dictamen.

A 7. 3. Propone el sugeto y meritos del que ha de loar. Imaginale en su sepulcro. Comparale (alegoricamente) al FENIX, que como este renace de sus cenizas; D. Luys de sus Poemas.

L 8. 3. Sigue la metafora. El Fenix muere abrasado, y renace entre leños aromaticos. D. Luys enel fuego de su estudio renace entre sus versos.

A 9. 3. Nace en Cordoua al amanecer [a 11 de Iulio de 1561 años) con alegria de las aves del rio, de sus Ninfas, y Faunos, y la Fama divulga este sucesso y alegria.

L 10. 4. Pregunta quien es D. Luys, y preuiene la respuesta.

A 11. 4. Dize, que don Francisco de Argote, y doña Leonor de Gongora, fueron sus padres, y escusase del hablar de su nobleza, respetandola.

L 12. 5. Concurren a su nacimiento, en lugar destas tres Parcas a hilalle la vida: las tres Gracias de Venus, a darle dotes naturales y las nueue Musas a infundirle el alto espiritu Poetico, que tuuo.

A 13. Su Padre dá gracias a Dios, del sucesso, trata de que reciba

So. 2. v. 108. ——— v. 188.

Digitized by Google

el santo Batismo, y a este tiempo, sale del Rio vna de sus Ninfas a Baticinarle.

NA. 14. 6. El Baticinio es, la alteza que por el ha de tener su lenguage, las ventajas que harà a los estraños, y a todos los Poetas, como le dictaràn las Musas : que serâ eterno en la memoria de las gentes, y el primer Poeta del mundo aunque nació despues de otros.

A 15. Certifica el Pronostico, en lugar de otro ruido, el mismo instrumento de la Ninfa.

L 16. Criauase con regalo, deleytando a sus Padres, y ya de edad competente aprendiò a leer, escriuir, la lengua Latina, y entre otras Mathematicas, la musica, y la verdadera destreza de las armas, nueua ciencia, que descubrio don Luys Pacheco de Naruaez, Maestro del gran Filipo nuestro Rey.

A 17. 7. Ya mancebo, diô el fruto de su edad siguiendo al amor, y siruiendo las Damas : y al fin no fue casado.

L 18. 8. Diuertase en la volateria, en la caça, y pesqueria.

A 19. Nunca tuuo ocioso el ingenio, y ya graduado en facultad, se diò al estudio de buenas letras.

L 20. Como labra la Aueja sus panales de varias flores, D. Luys compuso sus versos de varios, nueuos, y galantes modos, assistiendole para ello las Musas : y aquesto con particular inspiracion, assi a la alteza de lo Lirico, como a la agudeza de lo Burlesco.

A 21. 9. Encarece la suauidad de su Poesia, y quan agradable fue a todos toda que aun los no afectos la admiran.

L 22. Como queda viuo el gusanó en su capullo, don Luys en la memoria, imbidiado de todos por sus versos.

A 23. 10. Lo que adelantô su buelo, hasta ser consumado mayor Poeta.

L 24. Pregunta, si tuuo tanta emulacion, como tiene aplauso?

A 25. Responde, que algunos (a quien siguieron otros) escriuieron contra su fabula de Polifemo, y contra las Soledades, con animo de escurecer su Fama, y nombre.

A 26. 11. Comparalos a las Aues, que inuidiosas de la hermosura, y ojos del Buho, se los quieren sacar.

Aplica la comparacion al ojo de la frente de Polifemo, y a la riqueza Poetica de las soledades, con que adelantó don Luys nuestro lenguaje.

27. Notaronle de las Soledades la nouedad de las vozes, y de su colocacion.

28. 12. Calumniaron de obscuro al Polifemo, aunque abrió camino a la cultura; y se la diô a nuestro lenguaje.

Los doctos le siguen, loan y defienden : Entre los que

Digitized by Google

escriuieron en su fauor, fue el Conde de Villamediana, don Iuan de Tasis, como se colige de la Decima.

Royendo, si mas no tanto.

Don Francisco de Cordoua, Abad que fue de Rute, el Doctor don Francisco de Amaya (siendo Colegial en Osuna) que oy es Oydor de Valladolid : y el Licenciado Pedro Diaz de Riuas, natural de Cordoua : y sin los comentadores que han tenido sus obras (de quien dirèmos despues) escriuen por D. Luis el. M. D. Francisco del Villar Iuez de la Cruzada en Andujar, vn Compendio retorico, y Poetico : y don Ioseph Antonio Gonçalez de Salas, en su Disertacion Paradoxica. Y yo entre tanto sugeto, no entre su numero : le defendi en mis Epistolas satisfatorias que escriui al Licendiado Francisco de Cascales Maestro de Retorica, y de grande erudicion, de la santa Iglesia de Cartagena.

L 29. 13. Mas luego que se hizo esta oposicion, venció sus emulos con aplauso, callaron todos, y don Luys quedó, y està en la opinion que se mereciô. Que es (dize luego) mayor gloria que vencer sus emulos, que su Nacion le deua el lustre de su idioma.

A 30. En medio de las mayores galas de su ingenio, se viô apretado poi vna; retiròse a su Patria, y entonces hizo aquel celebre soneto.

No mas moralidades, &c.

Ordenase Sacerdote, y fue Prebendado en Cordoua.

L 31. 14. No fue rico; y desengañose a buen tiempo.

A 32. Los valedores que tuuo para aumentarse : y exclama contra la aduersidad.

33. Tuuo poca suerte, y no fue la causa sus meritos, ni su calidad, antes por vno y otro mereciò ascender a vna Mitra, o Capelo.

L 34. 15. Con poca fortuna assistiò treinta años en Madrid, conociendo las mudanças de Palacio, y sugeto a ellas, como pretendiente.

A 35. Llegò a ser Capellan de sus Magestades, y no a mas : Hizole la merced Filipo Tercero; mas excediola con sus meritos, y assi fue conocido de todos.

L 36. 16. Celebraua con varios Poemas cosas varias; y començò aquel celebre Poema del Panegirico al Duque Lerma, que priuaua con Filipo Tercero.

A 37. Acabose su priuança, y cessô en su discurso, que auia de acabar en los sucessos de aquella Monarquia en aquel tiempo : Loa la dulçura del Poema, pues aun las Estrellas trajera tras si, quanto mas las peñas.

Estas dos Estanças procedentes satisfazen a los que cul-

Digitized by Google

paron a don Luys, no auer tomado asunto grande, en que se espaciase su esclarecido, fertil, y agudo ingenio; pues no fue pequeño asunto el del Panegirico, donde si lo acabara, tratara de los demas sucessos de España, hasta la muerte de Felipo Tercero; mas faltole fauor y vida, casi a vn tiempo.

L 38. A los años de su edad sesenta y tres (poco mas) boluió a su Patria, cansado de las cosas de la Corte, como el que escapa de vn naufragio.

A 39. 17. La muerte enojada, porque se hizo inmortal, o por lisonja del Cielo, imbiandosele, le quitò la vida a 23 de Mayo por la tarde (año 1627). Ya el Sol en el signo de Geminis, con vna graue enfermedad; pide a las Musas, refieran tanto dolor.

L 40. 18. Descubrese por entre las Ninfas, vna Musa, que llorando canta lo que pide Alcidon.

LIC. 41. Lloran su muerte los mismos que celebraron su Nacimiento: El Rio le fabrica Pira, como a Fenix: y su Patria le erige tumulo: y le venera, como nunca sugeto al oluido.

A 42. 19. Deuida veneracion a tanto sugeto. Ruega Licidas, que sea eterna esta fè.

C 43. 20. Elogia a Cordoua, haziendola mas feliz, por ser Madre de D. Luys, que por otras singularidades que la ilustran.

A 44. 21. Notable ponderacion de la dulçura del canto de la Musa.

C 45. Presume con pio zelo, que tal sugeto estarà goçando de Dios; y considera su instrumento, exercitando los efectos de su dulçura, coronado de laurel, y pendiente del.

46. 22. No le considera muerto, pues venerado del oluido, viue eterno en la memoria.

L 47. Encarece la suauidad del canto, y del instrumento.

C 48. Loa inmortal a don Luys, que solo el, o otro tan grande ingenio le puede loar, como merece: que renace para los efectos que le pronosticò la Musa. Estança 14. pag. 6. Para que en el se vea el poder de Dios, que le dotò de tantas partes, para general gloria: que en vez de morir, queda eterno en las memorias, y en todo se cumple el Baticinio de NAPEA.

L 49. 23. Exagera la notable alabança.

A Preuienele para que escuche otra que le canta CLIO.

C 50. Propone, como los Poetas de España han impresso a otro FAMA POSTVMA: loandole la abundancia, claridad, y dulçura de sus versos. Y aunque estoy yo entre ellos, fol. 131. no es mio el soneto, ni lo vi hasta despues de impresso, ni consenti, en que se imprimiesse, digolo porque no es mio: no porque no es bueno, 51.24. Opone a esta alabança la que la misma Fama canta por don Luys, dize por lo que admiran sus ver-

Digitized by Google

sos, haze Epilogo de algunos grandes sugetos que loan, y celebraron a don Luys, y sus Poemas, como son de los Cardenales de Roma, y entre ellos del Archiduque Alberto.

52. Nuestro Santo Pontifice, y las Magestades del Filipo Tercero, y Quarto.

53. 25. Del valeroso Infante Don Fernando, del Conde Duque, de Vejar, y Medina Sidonia.

54. Del de Osuna, de Lerma, del Marques de Ayamonte.

55. 26. Del Conde de Lemos, y de Villamediana, da Salinas, y Marques de Castelrodrigo, del Cardenal de Gueuara, del Obispo de Siguença y del de Cordoua.

56. De Historiadores, y del R. P. F. Felix Ortensio, Predicador de sus Magestades Eloquentissimo.

57. Generalmente de todos es loado, y le han començado el Doctor don Francisco de Amaya (que fue el primero) La primera Soledad. El segundo ambas. Licenciado Pedro Diaz de Ribas : El tercero, comentó al Polifemo, Don Garcia de Salcedo Coronel, y las Soledades despues, don Ioseph Pellicer de Touar, que fue el quarto, el Polifemo, y el Romance de Piramo : El quinto, y no postrerò a los demas, que commençó este mismo Romance con notable, y buena erudiccion, fue Christoual de Salazar Mardones, Oficial mas antiguo de la Secretària de Sicilia, en Madrid.

58. 27. Notable encarecimiento de alabanças, que las Musas hazen a don Luys.

L 59. Loa el discurso, presume cuydadoso, no auerle impresso Fama a don Luys. Disimula su acusacion D. Luys, aumenta la ponderacion de la dulçura del canto, con dezir sus efectos.

C 60. 28. Alaba a don Luys, y su virtud : y refiere tres sentencias de gran desengaño.

61. Dellas colige, que estarà gozando de Dios.

L 62. Deprecacion, considerandole caminando al cielo.

C 63. 29. Refiere la inuocacion que hizo a nuestra Señora en la hora de su muerte.

64. Otra a Christo nuestro Redentor, pidiendole misericordia.

65. 30. Tiene por cierto, que fue oydo, y admitido; y ruega, que renazca Fenix para el cielo, adonde presume que està.

A 66. Mayor efecto de la dulçura del Canto.

L Otto encarecimiento del Canto de la Musa.

A Otro, que dize, puede bazer mayor efecto.

L 67. Finge, que el mismo Canto, y alabanca con su armòria, certifica la confirmacion del Baticinio.

A 68. 31. Elogios a don Luys, que renace qual FENIX, a quien le amparò Alcidon) en Pira de Aromanticos leños.

Digitized by Google

L 69. Concluye la Alegoria del Fenix que como esta renaciendo le acompañan su buelo otras Aues : el de don Luys y su estilo siguen otros Poetas, a quien compara a los Cisnes.

A 70. 32. Loa con grandeza los Poetas de España.

L 71. 32. Pregunta, que premio se le deue, y ha dado al que tales efectos ha hecho con su ingenio?

N 72. 33. Responde qual es el deuido premio a don Luys.

A 73. Aduierte que anochece, y es hora de recogerse; pero que oyga antes la piedra del Sepulcro de don Luys, que la lee vna Ninfa.

EPITAFIO.

N 74. 34. Informa el que está, y renace en este Sepulcro, a quien deuerà mas por viuir en el que a la Cuna en que naciô para morir.

75. Llora el Betis, porque está aqui muerto; pero viue por su pluma inmortal.

76. 35. Con su buelo, y Christiandad, conquistó el Cielo, con admiracion, muriò, y està aqui, y es lastima que no viua.

77. El llanto que hizo el Betis, con sumo encarecimiento, propuesto : y pide el Caminante le escuche.

78. Informa, que muriô de sesenta y tres años, diez meses, y treze dias que renacido de sus obras, reposa en segura quietud : si alguno impiamente no lo quiere negar, a tal sugeto.

79. 36. Pidele, que vse de las ceremonias de los que visitan los Sepulcros, que se vaya y divulgue su Fama.

L 80. Tanto se alegra de ver oyr la Musa como le entristeze ver muerto a don Luys, raro sugeto : y si tales senecen, que haràn los que no lo son, y aconseja al desengaño.

A 81. 37. Que es ya noche, y se recogen las Ninfas, y la Musa, y es bien, que hagan ellos lo mismo.

Digitized by Google

Une poésie retrouvée de Hartzenbusch

Cette poésie ne figure pas, à ma connaissance, dans les œuvres de l'auteur qui ont été publiées en volumes ; je l'ai trouvée imprimée sur une feuille volante sans lieu ni date, mesurant 21 centimètres de haut sur 15 de large, et à deux colonnes.

La ville de Gandesa, dont il est question ici, fut attaquée par les carlistes à plusieurs reprises, en 1836, 1837 et 1838. C'est le 15 juillet 1837 que les Cortes décrétèrent que Gandesa porterait désormais le titre de *muy leal y muy heróica ciudad*. C'est très vraisemblablement à cette occasion que Hartzenbusch écrivit la pièce suivante.

Gaston LEGRIS.

EL 2 DE MAYO Y EL 18 DE JUNIO

Amaneció para Madrid un dia
que el genio de la guerra turbulento
saludó con frenética alegría.
Llenaba el ancho cóncavo del viento
penetrante confusa vocería;
y al aclamar á *España*
con indignado vengativo acento
pueblo valiente que á la lid corria,
grito de lengua estraña,
grito de usurpacion le respondia.
Regaba los menudos pedernales
noble sangre española
junta con la de amigos desleales;
y voz del hombre que triunfó en Arcola,
la voz del tubo lanzador del trueno,
decia á la nacion que abrió inocente
á venenosas víboras el seno :
« dóbleme España la altanera frente,
y la ruina fatal señale Mayo

Digitized by Google

del carcomido trono de Pelayo. »
Mas no de España señaló la mengua
el dia que á Madrid cubrió de luto,
y pasará sin fin de lengua en lengua.
Sangre fecunda fué que dió su fruto
la que verter osaron despiadadas
del ambicioso isleño las legiones;
que del hierro de antiguos eslabones
lanzas forjando el español y espadas,
á larga lucha sí, pero gloriosa
impertérrito el ánimo previno;
y tremolando la bandera hermosa
donde el nombre divino
de *libertad* escrito relucía,
juró con bizarría,
y lo juró por Dios y por su acero,
mil veces en la lid morir primero
que renunciar en manos de un tirano
los derechos de libre ciudadano.
Y desde la alta pirenea cumbre
resonó hasta el emporio gaditano
de libertad el grito generoso;
pero ¡ ay !... si á veces fuerte, victorioso,
asordaba la diáfana techumbre,
silencio á veces hórrido y profundo,
silencio sepulcral le interrumpia;
y solo cual gemir de moribundo,
cual suspiro de víctima se oía,
y el ínclito pendon desparecia.
¡ Término tuvo al fin el largo anhelo !
Los votos escuchó del pueblo hispano
compadecido de su afan el cielo.
Sí, *Cristina* cual ángel de consuelo
con generosa mano

Digitized by Google

alza de libertad el estandarte
que tremolara Marte;
y la *ley* veneranda
que en fiel balanza los derechos pesa
del que obedece al par y del que manda
presenta á la nacion. Ella la adora,
ella cual don divino la recibe,
y el nombre augusto de la gran princesa
con los nombres de *madre* y *bienhechora*
no en bronce ó mármol, en su pecho escribe;
y Cristina con voz que el cielo inspira
dice á la muchedumbre que la mira :
« dará al triunfo señal, fin al encono
la alianza del pueblo con el trono. »
Ya se cumple, españoles,
la fausta prediccion. Do quier que ondea,
luciendo sus brillantes tornasoles,
la bandera del libre en la pelea,
laureles á laureles
sin cesar eslabona;
y la turba de vándalos crueles
que hace el delito ó la barbarie fieles
al que soñó en delirio parricida
ceñir su sien con la real corona,
huye despavorida
las armas arrojando,
y busca entre las breñas su guarida,
donde á las fieras las usurpa el mando.
Desde allí acecha, cual hambriento lobo
á descuidada res, la fácil presa
que le convida al robo :
y así, solo así pudo
en deslucida empresa
vil foragido descargar sañudo

Digitized by Google

su furor en los muros de *Gandesa*.
Tú el último funesto sacrificio,
tú la postrera víctima ofrecida
de la venganza en el altar tremendo,
tú, Gandesa, serás. Númen propicio
ya se nos torna la Discordia aleve;
porque ya de los libres repelida,
lanza el tizon ardiendo
sobre la muerte escuálida y rendida
que ya en el triunfo ni á pensar se atreve,
y hórrida division en ella mueve.
Cerca está el dia de tu muerte, guerra.
Muy cerca, sí; que con robusto brazo
ya la victoria tu garganta aferra.
Los españoles el rompido lazo
van á estrechar mas fuerte;
y al darse tierno, fraternal abrazo,
confundido el leal con el iluso,
juntos esclamarán : « Si dura suerte
fiero rencor entre nosotros puso,
de hoy mas ya tiene la nacion entera
un trono y una ley y una bandera.
¡ Triste quien nuestra cólera despierte !
y ¡ ay de la vacilante tiranía
si nos está la gloria reservada
de unir á mil blasones
el de dar libertad á las naciones !
¡ Tiemblen los reyes de la zona fría
que provocar la saña
osan de léjos del leon de España !
Tiemblen, que es el leon cuyo rugido
escuchó todo el orbe estremecido. »

Juan Eugenio Hartzenbusch.

IMPRIMERIE SAINTE CATHERINE, BRUGES, BELGIQUE.

Digitized by Google

REVUE HISPANIQUE

Numéro 178

DÉCEMBRE 1930

Digitized by Google

Digitized by Google

NOTES ON THE SPANISH RENAISSANCE

I. SPAIN'S ATTITUDE TOWARDS THE RENAISSANCE

1. *Opinions concerning the Renaissance in Spain*

Concerning the Renaissance in Spain modern opinions have been strange and various, usually unintelligent and adverse. Writers of general histories of the Renaissance have either been exhausted when they reached Spain after studying their great subject in other countries of Europe, or, if willing to treat of Spain on the same scale as other countries, have been confronted by a lack of preliminary monographs which rendered their task impossible. The great names of the Spanish Renaissance were buried in bibliographies such as that of Antonio and in works lying unread in the libraries of Spain. But instead of acknowledging ignorance and deploring the obstacles to completeness in the treatment of their subject, the historians made the mistake of lightly spanning the yawning gap with a few phrases, ignoring Spain, or dismissing her as a land of darkness, " shut out from the light of the Renaissance " (Prescott), " reacting against the liberal studies of the Renaissance " (Cambridge Modern History). The mistake originated partly in a too rigid distinction (1) between the Renaissance and the Counter-Reformation, as though the latter were, like the Reformation, " litterarum interitus " and not an alloy stiffening the gold of the Renaissance and giving it a new lease of life; partly in a confusion of thought as to

(1) A writer in the *Revista de Filología Española* recently speaks of the Renaissance as " agonizando " in the Counter-Reformation.

Digitized by Google

the causes of Spain's material decadence. Signor Toffanin (1) assigns *Don Quixote* not to the Renaissance but to the Counter-Reformation : " L'opera non è un ultimo frutto del Rinascimento ma è reazione ad esso : unico glorioso frutto della Controriforma ". Yet Cervantes, who grew up with the Council of Trent, is (as Señor Castro has emphasized) (2), as much a child of the Renaissance as any of his great compeers, Ariosto, Rabelais or Shakespeare.

Cervantes' place in the Renaissance was once accepted as an obvious fact. Thus J. A. Symonds speaks of Ariosto, Rabelais, Shakespeare and Cervantes as " the four supreme exponents of the Renaissance ". But critics who deny the existence of the Spanish Renaissance naturally have to look for a different affiliation for Cervantes. Critics who leap airily from literary summit to summit are apt to have terrible falls : it is only those who are intimately familiar not only with *Don Quixote* but with all the works of Cervantes who can realize how close is his affinity to the thought and to the aesthetics of the Renaissance. Fortunately there are still critics capable of holding the scales even. " Or assistiamo ", writes one of the most celebrated modern critics, Professor Farinelli,

> a un fervido e gran discutere sul Rinascimento in Ispagna, che alcuni gridano non sia nemmeno avvenuto, e dovrà radiarsi quindi dal periodo culturale ispanico. Con quattro fatti osservati, sommessi ad una fissa teoria, e con nessuna esperienza del complessissimo e svariatissimo mondo ispanico, irrigidito nel cervello dei sistematici, si trinciano giudizi, si azzardano risolute affermazioni, e si bandisce il nuovo vangelo di storia, senza un tremito per l'improvvisazione audace. Una vita intera di studio ci porrebbe esitanti ancora dinanzi ad una sintesi, che alcuni eletti concretano e spacciano in un baleno, sorretti da una forza arcana, divinizzatrice. Perchè frutti di buone e salde teorie e di perfetto metodo, questi avventati giudizi si rispettano. Gli Ispani se ne dolgono; non li rifiutano, ma li combattono; e, naturalmente, mossi a coprire l'accusa dello sviluppo culturale non avvenuto, anche in virtù

(1) G. Toffanin, *La Fine dell'Umanesimo*. (1920), pp. 220, 416.
(2) A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*. (1925), passim.

Digitized by Google

del "sangue africano", scorrente nelle vene degli avi, danno nell'eccesso opposto, e associano i loro campioni agli italiani più illuminati (1).

The Spanish literature of the Golden Age is marvellously voluminous; and, although great masterpieces are as rare in Spain as elsewhere, very little of this literature is insignificant, it has to be studied entire, the religious works and the profane, the Latin treatises and the Spanish.

During the last half century an abundant crop of studies on the Renaissance in Spain, the Spanish studies of Menéndez y Pelayo, Bonilla, Rodríguez Marín, Altamira, Américo Castro, González de la Calle, and others; the foreign studies by Farinelli, Ludwig Pfandl, Morel Fatio, Charles Graux, etc., have both made any account of the Spanish Renaissance a more arduous undertaking and continued ignorance of it inexcusable. Yet as late as the year 1927 the question was raised by a German scholar, Herr Klemperer : *Gibt es eine spanische Renaissance?* (2), a query which recalls the celebrated " Que doit-on à l'Espagne? ", with its echoes even into the twentieth century : " L'Espagne n'a rien fait " (3). If we turn to equally recent and more responsible writers, we are faced by remarks which appear to be based less on study of the Spanish writers of the Renaissance or even of writers about those writers than on an unbending theory of an obscurantist Spain. Thus in *The Cambridge Modern History*, that great work which carries exceptional weight of authority to all serious students, Sir Richard Jebb wrote : " Cardinal Ximenes, the founder of the College at Alcalá, caused the Greek text of the New Testament to be printed there; a task which was completed in 1514. It formed the fifth volume of the Complutensian Polyglott,

(1) A. Farinelli, *Gl'Influssi letterari e l'insuperbire delle nazioni*. (Extrait des Mélanges Baldensperger). (Paris, 1930), p. 20.

(2) V. Klemperer in *Logos*. Vol. XVI (1927), pp. 129-161.

(3) Quoted by C. Pitollet in *La Querelle Caldérionienne de Johan Nikolas von Faber et José Joaquín de Mora*. (1909), p. 262.

Digitized by Google

published at Alcalá in 1522. That work reflected honour on the country, and might well be deemed a good omen for the future of Spanish learning. But after the compact of Charles V with Clement VII, concluded at Bologna in 1530, Spain was definitely ranged on the side of those forces which were reacting against the liberal studies of the Renaissance. The Spanish humanists had never been anything more than centres of cultivated groups, enabled by powerful patronage to defy the general hostility of priests and monks. Humanism had gained no hold on Spanish society at large; and its foes were now more influential than ever. The Jesuits, who afterwards did so much for classical education elsewhere, were then no friends to it in Spain. The Spanish Inquisition was a terror to every suspected pursuit. It is not strange that under such conditions Greek learning did not prosper in the Peninsula... Reactionary Spain, a stepmother to classical studies on her own soil" (1). Might one not turn the tables by arguing from the other Polyglott? Was not the Antwerp Polyglott of Arias Montano, published in 1573, as remarkable an achievement as the Complutensian of 1522? As honourable to Philip II as the earlier edition was to Cardinal Ximenes? Might we not ask where in the sixteenth century there were more Greek scholars than in Spain, and more classical scholars who were priests and monks; or when exactly the Jesuits were hostile to classical education in Spain? But the passage is the more curious in that the same writer contrasts England's backwardness with "the leading countries of the Continent": "Britain produced in the sixteenth century no scholar of the first rank... our press sent forth few works which advanced Greek or Latin learning... It was in the seventeenth century that English learning first became an important contributor to the European literature of humanism... It should be

(1) *The Cambridge Modern History*, Vol. I; *The Renaissance*, p. 578.

Digitized by Google

recollected, however, that in the sixteenth century the Greek and Latin languages were not the only channels through which England received the humanism of the Renaissance " (1).

One might surely claim the same for Spain, but the flourishing state of Greek and Latin studies in the Peninsula in the sixteenth century makes it unnecessary to do so. Reclus was certainly correct (although not in the sense intended) when he stated that " Philippe II avait fait l'ombre dans son royaume " (2). The shadow was so dark that it obscured the fame of great scholars, great thinkers, great poets and prosewriters and suffered them to lie neglected for three centuries. Neglected? They ceased to exist. Their very existence was solemnly denied. In a sublime sentence the Constituent Cortes of 1812 at Cadiz recorded that " On the advent of the Inquisition writers disappeared ". Other countries might well pray for more such ghosts. Even the survival of such gigantic figures as defied suppression, the world's greatest humourist, the world's most realistic painter, could not prevent the chronicling of such remarks as that of Prescott that " The same dark spirit of fanaticism seems to brood over the national literature (of Spain); even that lighter literature which in other countries is made up of the festive sallies of wit or the tender expression of sentiment " (3); or that of Street that Spanish painters seem to have painted " as though an officer of the Holy Office was ever at their elbow " (4). Yet there is plenty of delicate and tender sentiment in the Spanish writers of the sixteenth century; Quevedo is not without festive sallies of wit; and there is nothing gloomy about *Don Quixote* or, indeed, in the treatises of Santa Teresa. No attempt was made to explain the extraordinary duration of Spain's Golden Age in art and

(1) *Ibid.*, p. 582.
(2) E. Reclus, *Nouvelle Géographie Universelle.* (1875), p. 663.
(3) W. H. Prescott, *History of the Reign of Philip II.* Bock. II, cap. 3.
(4) G. E. Street, *Some Account of Gothic Architecture in Spain.* (1865), p. 444

Digitized by Google

literature and science and learning: two centuries of masterpieces. Some critics indeed seem to have felt doubts as to the possibility of reconciling their preconceived ideas of an obscurantist Spain with the presence of that galaxy of original writers and artists, which the more responsible critics could not wholly ignore, although even to-day they are but partially known, owing partly to the neglect of their Latin works. Lea, for instance, points to the censorship as one of the main causes of Spain's decadence, "destroying all originality of thought... The exclusion of new ideas meant not only the stunting of literature, etc." (1). This censorship was "systematized by the edict of 1558" (2). The sixteenth century was the golden age of Spanish literature (3). "In the latter half of the sixteenth century, before the benumbing influence had made itself felt, the intellectual activity of Spain was great" (4).

Everyone knows that the machinery of State moved slowly in the spacious days of King Philip II; yet we must account that land happy in which a paralysing censorship required half a century to make itself felt. But a whole generation, during which some of the greatest works of the human genius may see the light, easily becomes a mere speck to the historian three centuries later.

An English historian wrote that Spain's "services in finally ousting the Crescent from Western Europe... are counterbalanced by the irreparable injury she did to human advancement by fusing her people into a temporary unity by the fires of religious bigotry"; and again "But unhappily this nascent literary activity (that at the end of the fifteenth century) and thirst for knowledge were nipped in the bud by the growing power of the Inquisition"; "A rage of letters again seized

(1) H. C. Lea, *Chapters from the religious history of Spain.* (1890), p. 188.
(2) *Ibid.*, p. 139.
(3) *Ibid.*, p. 140.
(4) *Ibid.*, p. 139

Digitized by Google

upon the Spanish people " (1). A certain strange vagueness of sense (the first sentence shares in the ambiguity of the sentence previously cited to the effect that " The Inquisition was an enemy to every suspected pursuit ") or of chronology seems to descend on the historians of this epoch. It would have been interesting to learn exactly when, between, say, the appearance of *La Celestina* at about the time of the discovery of America and the death of Calderón in 1681, Spanish literature was nipped in the bud, or why a rage of letters again seized on the Spanish people precisely when the Inquisition was at the height of its power. Once again Spain would appear to have moved with the slowness attributed to her by Lord Verulam, and the flower nipped in the bud continued to bloom during two centuries. But, like other historians of this period of Spanish history, the writer seems to have been struggling painfully between the conviction that the Inquisition must have killed Spanish literature and the evidence that it did nothing of the kind.

According to Matthew Arnold Spain and Catholicism threw themselves violently across the path of the Renaissance; and Macaulay attributed Spain's decay to " the great Catholic revival ". Critics and historians have gone blindly forward blandly unaware, to all appearance, of the colossal inconsistencies in their arguments, in their whole treatment of that great period, during which in every sphere Spain gave to the world fruits of the Renaissance second to those of no other country. The following notes are intended to provide some material for demonstrating that the Renaissance in Spain was as vital as elsewhere, that it lasted longer in Spain than elsewhere because it had a broader, democratic basis and was practical and constructive, making no violent break with Scholasticism and the Middle Ages.

(1) Martin A. S. Hume, *The Spanish People*. (1901), pp. 305, 313, 405.

Digitized by Google

2. *Spain's central position*

Accounts of the Renaissance which do not give Spain the most prominent place after Italy appear to forget that Spain and Portugal then stood at the head of the European nations, at the centre of European civilization. It was impossible for Spain not to be affected more than any other country by such events as the invention of gunpowder, of printing and of the compass. For, although the Peninsula internally remained regional and divided even after the centralization effected by the Catholic Sovereigns, Spain's empire was universal. The sun never set in her dominions. She received strange wares from every land and sea. Lisbon and Seville drained away the prosperity of Venice. Cloves and other spices came from the Moluccas, cinnamon from Ceylon; ebony and filagree from India; chests of emeralds (Hurtado de Mendoza speaks of the size of those " now beginning to come from the New World "; Bacon (1) refers not to their size but to their hue " emerauds of the Peru colour "); sacks of pearls, topazes from the Ganges, sapphires from the Euphrates, Ceylon and Pegu, accompanied the imports of bars of gold and silver; diamonds, damasks, embroideries and porcelains came from China: " mil cosas de la China " (2), a country " de tanta riqueza y policia que admira ", " peregrina nación en todas sus cosas " (3). Barrels of mushrooms were imported from Genoa, and glass packed in seaweed from Venice; cloth from Flanders and England; silks from Italy (Genoa) and from China. Nor was it inanimate things only that poured in from abroad. Portuguese pedlars,

(1) Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*. I, 350 : dos cajones de esmeraldas; Hurtado de Mendoza, *Guerra de Granada* (Bib. Aut. Esp., t. XXI, p. 88); Bacon, *New Atlantis*. Ed. A. E. Gough (1915), p. 33.

(2) Lope de Vega, *Servir a señor discreto*. II, 1.

(3) Tirso de Molina, *En Madrid y en una casa*. I, 1.

Digitized by Google

French chapmen carrying (1) " mil cosas de Flandes, Italia y Francia " were to be met on the principal roads of Spain. Foreign artists were attracted by hopes of munificent patronage; scholars were drawn to the Spanish universities by the fame of their professors and by the new knowledge arriving from the New World, concerning which fascinating narratives issued in rapid succession from the Spanish printing-presses. To Salamanca University came students " from all the provinces of Spain and Portugal, from Majorca, the Canaries, and the West Indies, New Spain and Peru; from France, Flanders, Italy, England, Ireland, Germany " (2). Many notable Portuguese scholars studied at Spanish universities. The Italians Antonio and Alessandro Giraldino, Pietro Martire d'Angera and Lucio Marineo Siculo were not the only distinguished foreigners to visit or reside in Spain. Count Baldassare Castiglione died at Toledo in 1529. Pantin, Schott, Vasaeus, Clenardus and many other humanists came from the North. And the Spanish themselves, apart from the marvellous feats of exploration oversea and the earlier land journeys to the East, were the greatest travellers of the day. In the extent of his European travels Damião de Goes went only a little beyond his contemporaries in the Peninsula; and eminent Spaniards held Chairs in most of the great universities of Europe, including, of course, Oxford, Paris and Bologna. In mentioning the studies of Pedro Juan Núñez at Paris, Nicolás Antonio adds: " quo fere nostri omnes illius aetatis homines... contendere solebant " (3).

The Castilians of that time are described as very fond of novelties and new inventions (muy grandes amigos de nove-

(1) Lope de Vega, *Lo cierto por lo dudoso*. II, 10.

(2) Pedro de Medina, *Grandezas de España* (1605); ap. E. Churton, *Góngora* (1862), I, 6; Cf. G. Gónzalez de Avila, *Historia de la Universidad de Salamanca*, p. 190.

(3) *Bibliotheca Hispana Nova*, II, 204.

Digitized by Google

dades e invenciones). Hurtado de Mendoza remarks that the Spanish are " amigos de vocablos extranjeros " (1): fond of introducing new words into the language:

> Ya hay quien diga que está bien a nuestra lengua cuantas peregrinidades tiene el universo... se ha hecho casa de embajador (2).

Partly this may have been done of deliberate design to render the Spanish language more universal. It had crossed the frontiers and become familiar in France and Italy. In Portugal it had penetrated to such an extent that every great Portuguese writer of the sixteenth century, with the exception of Antonio Ferreira, was bilingual and composed poetry or prose in Spanish as well as in Portuguese. " Nuestra lengua " said Gonzalo Correas in the year 1600, " a ido creziendo como suelen las lenguas con el imperio ". Sigüenza in 1599 says that Spanish may now be read wherever the sun shines; and Cabrera de Córdoba speaks of it as " general y conocida en todo lo que alumbra el sol ". Thus Lebrija's saying that " language always follows empire " had been fulfilled, and Gracián can speak of " la lengua española tan universal como su imperio ". Miguel Salinas, almost a century earlier, writes of " nuestro lenguage casi entendido por toda europa " (3), and in 1588 Virués called it " la universal lengua española " (4). In Portugal all educated persons spoke or wrote it. In France " ni varon ni mujer deja de aprender la lengua castellana " wrote Cervantes in his posthumous novel (5). In the first half of the preceding century Valdés had remarked that in Italy

(1) *Op. cit.*, p. 96.

(2) Lope de Vega, *Guzmán el Bueno.*

(3) M. Salinas, *Libro apologetico que defiende la buena y docta pronunciacion que guardan los antiguos*, etc. (1563). *Al lector.*

(4) Virués, *El Monserrate.* Canto V.

(5) Cervantes, *Trabajos de Persiles y Sigismunda.* III, 13; Cf. Lope de Vega, *Más pueden celos que amor.* I, 8 : " Que es la lengua (Spanish) conocida (in France) ".

Digitized by Google

all the gallants and ladies learnt Spanish. At Venice, said Francisco Delicado in 1531, "casi pocos la ignoran". At Brussels "se les ha hecho muy familiar" (1); "ya la saben todos en aquel reino" (2). In Germany we are told that the spokesman of the citizens of Wittenberg addressed the Emperor Charles V in Spanish (3). In England Queen Mary shared her sister Queen Elizabeth's "perfit readines in Spanish", whereas King James I "no hablaba más que pocas palabras de castellano" (4). The merchants of the West coast of Ireland were familiar with the language. Familiarity with the language or with the books of Spanish authors translated into English filled English literature with Spanish phrases and allusions to Spain. Books in Spanish were printed at the principal presses throughout Europe. Even Rabelais, to whom the Spanish were simply the enemies of his country, "ces indalgos bourrachous marranisèz comme diables" (5), had to include the Spanish language in his "belles grandes librairies en Grec, Latin, Hebrieu, François, Tuscan et Hespaignol" (6). Ronsard advises the learning of Latin, Greek, Italian and Spanish: "Je te conseille d'apprendre diligemment la langue Grecque et Latine, voire Italienne et Espagnole" (7). In the following century the scroll of parchment in Bacon's *New Atlantis* (8) was written in Hebrew, Greek, Latin and Spanish.

(1) *Obras de Quevedo* (Brussels, 1660); *Prologo del impresor*.

(2) María de Zayas, *Tarde llega el desengaño*.

(3) Luis de Avila, *Comentario de la Guerra de Alemania* (Bib. Aut. Esp., t. XXI, p. 434); Gomes de Figueiredo, a Portuguese who had been Professor of Philosophy at Salamanca, wrote his *Milicia Christiana* (1596) in Spanish "por ser más vulgar en estos mismos Reynos (estrangeros)." *(Al lector)*.

(4) A. Pastor, *Un Embajador de España en la escena inglesa*, in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Vol. III (1925), p. 259.

(5) Rabelais, *Gargantua*. Liv. I, cap. 8.

(6) *Ibid.*, liv. I, cap. 53.

(7) Ronsard, *La Franciade*. Préface de 1587.

(8) *Ed. cit.*, p. 4.

Digitized by Google

3. *Gradual development of the Renaissance in Spain*

Spanish literature before the year 1500 was intensely national and intensely original despite constant foreign influence, chiefly French before the fifteenth century, when Flemish influence in art and Italian influence in literature predominated. The influence of the Italian Renaissance came to Spain not suddenly, as to France at the end of the fifteenth century, but by a long gradual process. A hundred and thirty years before the expedition of the French into Italy in 1494 Cardinal Albornoz had founded, in 1364, the Spanish College of San Clemente at Bologna and 150 years later Salas Barbadillo can speak of the "los que hoy tanto Italia reverencian". The literary court of King Alfonso V at Naples dated from the first half of the fifteenth century. Spain thus had plenty of time to look the Renaissance full in the face and to accept or reject what she might choose of it.

Nor had the classical tradition ever been entirely broken in Spain herself. The country was rich in marvellous ruins and buildings of ancient Rome, some of which, like the aqueduct at Segovia and the bridge at Alcántara still nobly fulfilled their original purpose. Greek traditions lingered along the coast. Some of the most brilliant Latin writers had been Spaniards by birth, and in the Spanish authors of the sixteenth and seventeenth centuries we constantly read of "our Seneca", "Cordobese Lucan", or "Spanish Martial". The *Livro de los Enxemplos*, based partly on the fruitful *Disciplina Clericalis* of the Spanish Jew Pedro Alfonso, combines classical references with the spirit of monasticism and must have helped to keep alive interest in the literatures of Greece and Rome. In the fifteenth century the Renaissance in Spain was plainly on the way. The first Renaissance writer, as we may perhaps call him, was even earlier. Like an impetuous stream dashing down an ancient barrier, the Archpriest of

Digitized by Google

Hita, Juan Ruiz, by his exuberant personality broke through what might be described as the anonymity of the Middle Ages and spread himself luxuriantly over the field of his choice. He was the first to quote direct from a classical writer (Ovid). In the fifteenth century this was no longer rare. A faint familiarity with the classics is seen to shine with a thin, a very thin radiance. The war of Troy might be discussed in a lady's drawing-room; " no creo que en la sala de vuestro palacio algunas vezes no se aya debatido " (1). Rodríguez de la Cámara in his *Siervo libre de amor* (1440) refers, among other ancient writers, to Homer, Virgil and Plato, and of the moderns to Dante. Francisco Imperial introduced Dante into Spain, and Dante's influence was felt by Mena, Ausias March and many other Spanish writers, most felicitously perhaps by Fray Juan de Padilla. Santillana, the earliest humanist and great forerunner of the Spanish Renaissance, could admire Giotto and Dante; he possessed a good library (" gran copia de libros "), which has been aptly described as " the cradle of Spanish humanism "; and, like the sixteenth century humanists, he could appreciate, if not the songs of the people, old wives' saws. He wrote a noble paraphrase of the *Beatus ille* of Horace; and at his request his son, the future Cardinal Mendoza, translated Homer from Latin into Spanish. The Latin classics were naturally better known than the Greek, but the library of the Prince of Viana contained Greek as well as Latin books. Fernando de Córdoba, praised by Lorenzo Valla in 1444, appears to have been a skilful Greek scholar, as were perhaps Don Alonso de Cartagena, Bishop of Burgos, and Alfonso de Palencia. " Los inventarios de las bibliotecas de D. Enrique de Villena, del Marqués de Santillana,

(1) Gomez Manrique, *Cancionero*. Vol. I (1885), p. 220. For familiarity with the story of Troy in the Middle Ages cf. R. Menéndez Pidal, *La España del Cid*. (1929), pp. 92, 207, 609.

Digitized by Google

de los Condes de Haro, del Duque de Béjar, de los Condes de Benavente, de Batres, del Duque de Calabria, de Doña María de Aragón, y sobre todo los de las librerías del rey Martín de Aragón, del Príncipe de Viana y de Isabel la Católica nos hacen comprender cómo fué paulatinamente acentuándose el caudal de los elementos de instrucción española y preparándose la era del Renacimiento " (1).

Gomez Manrique had some knowledge of classical antiquity. Already in his pages the Cid appears between classical heroes, Camillus and Troilus (2). He possessed tapestries recording not only the history of Charlemagne but " la Estoria de Ettor " (3). He had read *Titu libio* in his youth and was familiar with the name at least of " el cientifico Aristotil ". He and the Marqués de Santillana indulged in a little " elogio mutuo ", Manrique called Santillana a new Dante; Santillana responded by calling Manrique a new Virgil and Horace in one. Santillana's own contribution to the literature of his country and of the world was not of course his sonnets " fechos al italico modo " but his exquisite mountain-songs, the *serranillas*.

In the course of the fifteenth century Spanish literature was enriched with other masterpieces. Those who deny that the origin of Culteranismo may be traced to humanism have to explain why the influence of the classics and translation from the classics brought to Juan de Mena's style some of the features of Gongorism, strained inversions and sounding phrase veiling a hollowness of content : he crowds on more and more sail to conceal the emptiness of his " pobre barca ". The Archpriest of Talavera, like the earlier Archpriest of Hita, may be described as a distant forerunner of Rabelais.

(1) A. Bonilla y San Martín and M. Menéndez y Pelayo, *Fernando de Córdoba (?1425-1486?) y los orígenes del renacimiento filosófico en España.* (1911), p. 25.

(2) Gomez Manrique, *Cancionero.* Ed. A. Paz y Melia. Vol. I (1885), p. 187.

(3) *Ibid.*, vol. II (1886), p. 327.

Digitized by Google

In his *El Corbacho* or *El Arcipreste de Talaversa* (1438), written about a century after the Archpriest of Hita's *Libro de Buen Amor*, he can picture trifling incidents with an amazing zest and wealth of phrase, imposing his genius on the subject matter in a fecund vein which is plainly of the Renaissance. Classical and popular influences are fused, or rather jostle one another in his pages.

Little over half a century later, about the year 1490 appeared in Spain one of the masterpieces of the Renaissance, Rojas' *La Celestina*. In this fifteenth century *Romeo and Juliet* we at once see that we have a new thing, freshly minted in such fashion that it has never since lost its newness. It is instinct with passion and psychology, the labyrinthine psychology of Celestina's mind, the new psychology of the fuller world of the Renaissance. There is in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* a delight in invention which outstrips the Archpriest of Hita and the Archpriest of Talavera (who had provided the vocabulary and a subtler prose for the transformation of Trotaconventos into Celestina) and foreshadows Shakespeare. After the presentation of this " messenger of mischiefe " " the old woman who knew well how to babble ", we can look forward to Panurge and Falstaff. Bachelor Fernando de Rojas (who died in 1541), writing within a year or two of the discovery of the New World, already looks on reality with a new and deeply individual vision. His realism has, as it were, become romantic. Inside the mind of man he finds another world to be explored, and ingeniously with imaginative insight he unveils these unknown treasures. The *Celestina* could never be a genuinely popular work, it is the work of a scholar; but already in it the people are taken into the Renaissance. Its tragic intensity, the purity of its style, the piercing energy of its phrases are combined with exuberance and pedantry, the pedantry of the Renaissance in its unspoilt freshness; and rhetoric and reality go side by side, as in Chrétien de Troyes.

Digitized by Google

The prose lives and shines beneath its latinisms, allusions and affectations like a sharp sword in a curiously embossed scabbard. At about the same time as the *Celestina* appeared (in 1492) Diego de San Pedro's *Carcel de Amor*, the fifteenth century *Werther*, which went the round of Europe.

Yet with all this early achievement in literature, as in art, Spain's attitude towards the Renaissance was very different from that of Italy. In Spain art and literature were always regarded as part of a larger life. In Italy, in the Renaissance, they had come to be regarded as an end in themselves. The eyes of Spain were turned towards a vast new world of incalculable resources, strange marvels and wide horizons. The eyes of Italy were turned in upon herself. In Italy to some extent art must take the place of morality, patriotism, and even of religion. Spain had emerged from eight centuries of warfare against the infidel with a deeply rooted national sense of religion and chivalry, whereas Italy had had no such experience. Spain had just been formed into a united nation. Italy was prostrate and divided. In Italy the national life was merged in the Renaissance. In Spain it was inevitable that the Renaissance should be merged in the national life. The vital difference in situation, outlook and temperament between the two nations must make it extremely dangerous and misleading to draw inferences from one of them to the other.

Those who would draw a sharp distinction between the chivalrous, national and manly Spanish literature of the Middle Ages and that of the sixteenth century, when the almost simultaneous events, the Renaissance, the Reformation, the introduction of printing, the conquest of Granada, the discovery of the New World, had convulsed the nation, should bear in mind that tradition was strong in Spain, and that those great events partly balanced one another. The invention of printing came to a nation still in arms; the oversea discoveries and conquests kept it in touch with reality, prevented the

Digitized by Google

Renaissance in Spain from becoming pedantic, brought living romance at the very moment of classical revival and caused experience (the *ipse vidi*) and induction to go hand in hand with classicism and authority (the *ipse dixit*) (1). " L'étude des sciences amollit et effémine les courages " said Montaigne; but in Spain the pen and the sword were old comrades; men of letters continued to be men of action in the sixteenth century and indeed often regarded their writing as a kind of *militia*. In Spain itself in the sixteenth century there were critics so enamoured of the culture of the Renaissance that they affected to regard all previous culture as barbarous and insignificant. Medina in 1580 speaks of " el yugo con que los bárbaros tenían opresa España ". Cervantes Salazar similarly speaks of Spain's release from barbarism : " más que las otras provincias era bárbara ", whereas in his time " por do quiera que fueres toparás hombres doctos ". Fray José de Sigüenza uses much the same words : " por tarde que han llegado a nosotros las buenas artes, parece que poco menos se han nacido entre nuestros solares, segun el buen punto en que estan agora puestas " (2). Indeed Sigüenza was as great an enthusiast of Renaissance art as was Francisco de Hollanda in Portugal and in words similar to those used by Hollanda and Medina says that " auia tantos siglos que (España) estaua sepultada en la barbaría o grosería de los Godos y Arabes, que, enseñoreándose della por nuestros pecados, apenas nos dexaron luz de cosa buena ni de primor, ni en las letras ni en las artes. Hemos hecho harto en sacudir de nuestros cuellos el yugo pesado con que nos oprimían " (3).

(1) Cf. Acosta, *Historia Natural y Moral de las Indias*. Modern ed. I, 426; Alarcón, *La Cueva de Salamanca*. Act. III : " Toda regla general Es peligrosa y incierta ".

(2) *Historia de la Orden de San Jerónimo*, vol. I (1907), p. 71.

(3) *Ibid.*, vol. II (1909), p. 528. Cf. Hollanda, *Cuatro Diálogos de la Pintura*. English translation. (Oxford, 1929), p. 21 : " that barbaric extravagance which the Goths and the Moors scattered over the Spains ".

Digitized by Google

But for the most part Spanish critics, artists and writers maintained a more balanced attitude. It was realized that the great artists, writers and thinkers of the Renaissance had their roots deep in the Middle Ages, in the keen, vigorous reasoning of Scholasticism and the essential *Summa* of St. Thomas Aquinas. Spain made it her concern to preserve these roots, and she had her reward: her Renaissance was a less perfect flower than that of Italy; but it was a plant of slower, surer growth which lasted for two centuries. Nor does this blending and conservative spirit mean that the Renaissance did not sink deep in Spain. Indeed it sank so deep that it entered into the national life and is comparatively rarely to be found disengaged entirely from non-Renaissance elements. It is none the less there because we may have to dig for it. A new aesthetic sense, for instance, runs through the writings of the sixteenth century Spanish theologians; we may turn to the pages of the grim and fervent Cano and find him quoting Pindar. Ovid is quoted not only by profane writers but by theologians such as Fray Luis de Granada and Fray Luis de León. The Renaissance poet Vida is quoted with keen appreciation by Fray Luis de Granada no less than by more profane literary theorists in Spain. Petrarca might be esteemed rather as a learned writer of prose than as a poet; Fray Luis de Granada refers to him as "insignis quidam philosophus"; but a new love of poetry, the light of Platonism, the love of Nature, a sense of the beauty, variety and interest of the universe invaded the writings of both religious and profane authors in that age.

Spain, like England, fought shy of the abstract rhetoric, the narrow paganism and the aloofness from life of the Renaissance movement. She renovated instead of destroying Scholasticism (would she had done the same with the Latin language!); she kept her religious fervour and retained democratic and national elements in her culture. She accepted the Renais-

Digitized by Google

sance in a conservative, constructive temper, and preserved something of the chivalrous heroic spirit of the Middle Ages in a new age of "sophisters, economists and calculators". By the blending and overlapping of the old and new in both architectural and literary styles, the fusion of national and foreign elements, the retention of a Scholastic framework for the Renaissance culture, Spain made her Renaissance no passing phase of a single generation but a continuous achievement of five generations. The real significance of the Old and New Cathedrals standing side by side at Salamanca is that in the splendour of the new age, instead of destroying the old, a new cathedral was added to it (they now open into one another). Nothing better shows the breadth and largeness, the generous eclecticism and tolerant spirit of the Renaissance in Spain. So ample was the spirit of that age that it was possible for it to absorb the Renaissance into its life. National tradition was the tenon dovetailing the old and the new:

L'Espagne persiste plus longtemps dans le culte du passé. L'explication est à chercher dans la permanence des éléments populaires. Tandis qu'en France la Renaissance est éminemment aristocratique, elle garde en Espagne le souci de la multitude. Les ballades conservent et accroissent leur vogue. Le théâtre qui est le plus magnifique produit de l'époque est accessible à tous, fait appel aux goûts des petits comme des grands. Or le peuple a des habitudes littéraires qui lui viennent du temps jadis, auxquelles il tient et ne renonce pas. Un patriotisme de plus en plus intense et passionné, voire agressif et dédaigneux, favorise cette continuité en glorifiant les annales de la nation, son histoire et ses légendes, ses traditions et ses antiquités. Ce patriotisme qui fait naître l'ambition de rivaliser avec les chefs-d'œuvre de la Grèce et de Rome, avec ceux d'Italie et de France, inspire en même temps l'antagonisme contre les influences étrangères qui risqueraient d'étouffer le génie national. Au plus puissant des engouements de la Renaissance, à l'italianisme, il oppose une digue. On ne saurait dire si au cours du siècle l'Italie est plus un objet d'émerveillement ou de scandale, d'admiration ou de réprobation. De plus en plus l'Espagne se sent et se veut différente du reste de la chrétienté (1).

(1) E. Legouis, *Histoire de la Littérature Anglaise*. (1924), p. 197.

Digitized by Google

" It is the distinction of Spain that she knew how to reconcile art and faith, beauty and religion ". (1)

In these two passages " Spain " has been substituted for " England "; and they lose nothing of their truth in consequence.

In both countries the Renaissance was gradual, practical and national; marked by a strong spirit of independence. There is the same epical, national background in Shakespeare as in the Spanish drama. There was the same exuberant production, the same generous comprehensiveness, the same conservatism and spirit of compromise, the same moral purpose and religious fervour; the same connection of culture with life and action, with the national destinies and imperial expansion. Culteranismo in Spain had its counterpart in English Euphuism. The triumph of Catholicism corresponded to the triumph of Puritanism, and in either case the Renaissance was ultimately not destroyed but rather strengthened and enriched. In Greek and Latin studies, as in translations from the classics, and in the arts and crafts, Spain was far in advance of sixteenth century England. In lyrism the Elizabethan poets were perhaps richer and more spontaneous than their Spanish contemporaries. In both countries the vernacular had a tough fight till it triumphed simultaneously in the prose of Hooker and the prose of Luis de León. When the Authorized Version of the Bible appeared in 1611 Spain possessed excellent versions of the greater part of the Bible scattered through and embedded in the writings of the mystics. Spain and England both emerged from the Renaissance with a score of immortal names and with a national drama of a splendour unknown since the death of Euripides. In both countries classicism and romance, authority and induction were enabled by peculiar circumstances to balance one another. In Spain there was greater artistic feeling, and we may also contrast the utilitarian spirit of Bacon with Luis de León's

(1) E. Sichel, *The Renaissance*. (1914), p. 239.

Digitized by Google

longing after pure knowledge and that other reality, the ultimate explanation of things; but in Spain also there was plenty of practical sense and applied science, and Spanish treatises on cartography, cosmography, medicine, music and botany were held in general esteem. The marvellous faith and energy of that time moved mountains. If the Renaissance in France may in a sense be described as a false dawn, and in Italy as a golden afternoon, in Spain certainly, as in England, it was glad confident morning.

4. *Periods of the Spanish Renaissance*

The period of the Renaissance has been divided into six phases: imitation, theory, law, wit, reason, taste [1]; and, although these phases are not contemporaneous in the various countries of Europe, they may be applied to Spain, more especially the first four. In Spain more than elsewhere the national or popular reaction continually made its presence felt and triumphed to such an extent in the drama and in the novel during the first half of the seventeenth century that the advent of the phases of reason and taste was long delayed. When they came they could only paralyze the Spanish genius; until in the second half of the eighteenth century another national reaction brought new life to a literature which had ceased to produce masterpieces at the very time when France was beginning to create her great national literature. It might have been thought that a literature so rich, vital and prolific as the Spanish would have profited by the pruning knife of a Malherbe or an Opitz and gained new strength by being cut back; but Spanish literature has always been a precarious growth when cut away from its roots in the nation, in popular

[1] J. E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*. Fifth impression (1925), p. 330.

Digitized by Google

tradition. Garci Lasso stands for a period of pure imitation in Spain. Soldier and poet, he is thoroughly Spanish, Castilian, in his power of absorption. The very perfection of his achievement so early in the century may seem to have a bad effect on Spanish poetry; it was discouraging to subsequent poets, who could only labour after him in vain or turn to champion the national octosyllabic verse.

El Brocense published a commentary on the *Ars Poetica* of Horace (1) as early as the year 1558, three years before Scaliger's (Aristotelian) *Poetica* and six years before Minturno's (Platonic) *Ars Poetica*. It was not until the last third of the century, with El Brocense's edition of Garci Lasso (1574), followed by that of the poet Herrera and the essay of Medina which accompanied it (1580), the *Arte Poetica* (1592) of Rengifo, and above all with the able and original *Filosofía Antigua Poética* (1596) by Alonso López Pinciano, that poetic theory came into its own in Spain. But, although the number of poets might increase, good poets became scarcer; and it was against the paralyzation of literature by commonplace and convention that the wit or *agudeza* of Gongorism was a rebellion. The naturalism of Tirso de Molina and Cervantes was another and ultimately a more fruitful rebellion; while even to *culto* and *conceptista*, to Góngora himself and Quevedo, popular elements afforded some of their finest material.

The Renaissance in Spain is of so great duration, lasting, it may be claimed, for three centuries, 1400-1700, that subdivision of the Golden Age becomes imperative. It may be convenient, at risk of overlapping, to divide by generations. After the preparatory fifteenth century, during which Italian influence was in full swing in Spain, there came the age of discovery

(1) The *Ars Poetica* was translated by the many-sided Espinel in 1591 and by Luis Zapata in 1592. In 1593 Jerónimo de Mondragón published an *Arte para componer en metro castellano*.

Digitized by Google

and wonder, of imitation, external form, pure art, from the discovery of America in 1492 to the return of the " Victoria " to Seville in 1522; it was the age of the *Celestina*, of Lebrija, of Garci Lasso,and was followed by the less optimistic more critical age (1520-1550), shot through with the irony of Erasmus and giving rise in Spain to great constructive critics, Vives, Valdés, Vitoria, Cano. Then came the great mystical reaction against mere external form (1550-1580, Santa Teresa etc.) followed by an age of literary theory (1570-1600)during which mysticism burnt itself out in the crowning achievements of Luis de León, San Juan de la Cruz, the pictures of El Greco and the music of Victoria. A double reaction ensued in the next generation (1600-1640), in the unsuccessful attempt of Culteranismo and Conceptismo, of Góngora and Quevedo, to pierce beneath the hollow forms of convention (intricacy and affectation thus warring against intricacy and affectation) and to renew the debased art of poetry; and the more successful attempt of Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega, Alarcón, and Velazquez to give literature and art a broader, more substantial basis, founded on the naturalistic realism congenial to Spain, in popular elements (very different from the narrowly picaresque) and in a close study of human character, including not only the penetrating psychology of the mystics but insistence on external form. The light from above must be complemented by renewal from below. Finally an age (1640-1680) in which the popular reaction dies down, the national roots having been cut away, the age of a new transcendentalism, a transcendentalism springing from disillusion and despair. " Ici fait l'homme ce qu'il peut et Fortune ce qu'elle veut ". It was the age of final crystallization (freezing the revolt of " wit " and Gongorism into lifeless contortions, rigid as the thistles of yesteryear) in which thinkers and artists no longer strove, as in the second half of the sixteenth century, to pierce to the heart of reality, by scientific probings and significant

Digitized by Google

epithets, Ronsard's " mots les plus pregnants et significatifs ", but rather to fly aloft, away from reality in an intimate persuasion of its hollowness. The optimism of the age of discovery had been followed by a more critical age; fresh optimism came with the new voyage of discovery and adventure in the soul of man. Belief in the nation's destiny could still fill the sails of the generation of Lepanto (1571); the generation of the Spanish Armada (1588) and the sack of Cadiz (1596) had none of this optimism, and a bitter pessimism found vent in biting personal satire; and even this was a sign of life, however narrow, as compared with the stylized literature of the age of Calderón.

A few significant dates may be added as helping to fix the various periods and phases of the Renaissance in Spain:

1364 Foundation of the Spanish College of San Clemente at Bologna.
1443 Entrance of King Alfonso V of Aragon into Naples.
1474 Introduction of printing into Spain.
1476 Establishment of the Inquisition.
1492 Discovery of America; Conquest of Granada.
1514-1522 Printing of the Complutensian Polyglott.
1522 Return of the Victoria from her voyage round the world.
1526 Introduction of the Italian metres into Spain.
1559 Decree forbidding Spaniards to study in foreign universities.
1571 Victory of Lepanto.
1578 Rout al Alcacer-Kebir.
1580 Conquest of Portugal.
1588 Defeat of the Spanish Armada.
1596 Sack of Cadiz.
1609 Expulsion of Moriscos.
1640 Independence of Portugal.
1643 Battle of Rocroy.
1648 Low Countries lost to Spain.

5. *The ideal of unity*

Spain never entirely gave over the medieval ideal of one Church, one Empire. The two were closely connected, were really one, and the ideal satisfied the craving for unity which

Digitized by Google

characterizes the Castilian genius. To her enemies Spain might seem to be fighting " pour je ne sais quelle chimère d'unité universelle " (1). To the Spanish, even so late as the death of Philip II in 1598 it was no empty chimera. The Emperor Charles V is described by Covarrubias in 1611 as " monarca del mundo "; and although the disasters of 1578, 1588, 1596, the rout of Alcacer Kebir, the defeat of the Spanish Armada, the sack of Cadiz, might seem like a bell tolling at regular intervals the approaching disruption of the Spanish Empire, Philip II might die content as he thought of his kingdom rounded off by the conquest of Portugal. In 1584 Rufo Gutierrez can still write :

> Tiempo vendrá en que el mundo dé aposento
> A un pastor solo y a una monarquía (2);

and Virués in 1588 :

> Solo un pastor en un aprisco solo (3);

thus echoing the celebrated line in a sonnet of the earlier poet Acuña :

> Un monarca, un imperio y una espada.

In Spain at any rate the success of the State in maintaining " a national unmixed Church, undivided and entire " was indeed based in the will and the enthusiastic co-operation of the vast majority of Spaniards. The words rebel and heretic went closely together and were equally odious to the loyal Spaniards. This fervent ideal was the strength of sixteenth century Spain, and although its failure involved the ruin of the Spanish empire, it was a noble failure.

(1) E. Mérimée, *Précis d'histoire de la littérature espagnole*. (1922), ed. p. 349.
(2) *La Austriada*, Canto 24.
(3) *El Monserrate*, Canto 20. The idea of the universal monarchy was very present to the early Conquistadores. Cf. Cortés, *Cartas de relación*. Ed. Bib. Aut. Esp., pp. 110, 122, 129, 143; Lopez de Gomara. *Ibid.*, pp. 227, 228, 281; Hernandez de Oviedo. *Ibid.*, pp. 483, 487.

Digitized by Google

Nor, had the consequences been known, would this have altered the policy of Philip II. Had not the Duke of Alba written in 1567:

Il vaut beaucoup mieux avoir un royaume ruiné, en le conservant pour Dieu et le roi au moyen de la guerre, que de l'avoir tout entier sans celle-ci, au profit du démon et des hérétiques ses sectateurs (1)?

Fray Luis de Granada at about the same time noted the astounding fact that the reformed religion already had 118 sects:

se han levantado ya ciento y diez y ocho sectas diferentes, que son ya más que las lenguas de Babilonia (2).

It may be said that the Spanish ideal of unity was obviously impossible in the new age of rivalry and competition; yet after three centuries of rivalry and war Europe is perhaps returning to the idea of unity. Both the Renaissance and the Reformation contained within them seeds of anarchy and decay. To very few Spaniards could either of these great movements appear to embody the whole of the problem of existence. The Renaissance, taken neat as an aesthetic cult of form, could become a narrowing, not a broadening influence. There is a passage quoted from the works of the Navarrese Doctor, Martín de Azpilcueta by his biographer Arigita (3) which is significant:

Que como no sin gran causa y razon los Christianos antepasados, mayormente Españoles y Franceses, introducieron costumbre de leer en sus escuelas a los que comenzauan a aprender latin las orationes, hymnos y homelias de sanctos; assi agora se deuria de (*sic*) renouar aquella a lo menos quanto a los hymnos y orationes. Lo uno, porque ya nuestras escuelas, imitando en esto mas de lo que es menester a las Italianas, no sin risa y menosprecio dellos los tienen de si desterrados y los professores corrense de que digan dellos que leen hymnos y orationes. Lo otro porque ningun docto dubda

(1) Gachard, *Correspondance de Philippe II.* Vol. I, p. 609; ap. Prescott, *History of the Reign of Philip II.* Book III, cap. 2.

(2) *Introducción al Símbolo de la Fe*, Part II, cap. 8.

(3) M. Arigita y Lasa, *El Doctor Navarro Don Martín de Azpilcueta y sus obras.* (1895), p. 25.

Digitized by Google

la composition de los hymnos antiguos de la Iglesia ser muy alta y deuer poco a las de Oratio quanto al latin y arte de versificar y exceder mucho sin comparation en sententias, doctrinas y exemplos necessarios. Ca sus autores, como fueron Christianissimos, a saber, Sancto Ambrosio, Prudentio y otros semejantes, assi fueron en la lengua latina dotissimos. Lo otro porque si aun Erasmo, varon en varia erudition y en polideza de letras Griegas y latinas muy illustre, no se desdeño a comentar hymnos de Prudentio; Y si Antonio de Nebrissexa *(sic)*, varon digno de mucha honrra e imitacion en toda España y fuera della, se honrro de auer comentado los hymnos ecclesiasticos, porque un professor de la primera o segunda regla desdeñara de leer los hymnos, que tan grandes razones *(sic* : varones ?*)* los tuuieron por dignos de su comento ? Lo otro porque la composition de las orationes antiguas de la Yglesia es tan alta en arte de rhetorica que se marauillara, y aun si es Christiano holgara de verla explicada por el dicho Erasmo, el mayor o de los mayores rhetoricos de nuestro siglo. Lo otro porque muchos estudiantes no aprenden mas de latin, y algunos con aquello solo se hazen clerigos de Missa. Y si quando lo aprenden, no oyen mas de a Vergilio, Terentio, Ouidio u otros autores gentiles, mas sabor les quedara del paganismo que del Christianismo.

To some readers this passage may seem to express a narrow and benighted view, but a little consideration will show that it is they who are still benighted and have failed to keep abreast of the broader twentieth century culture which rejects the narrower tendencies of the Italian Renaissance and certainly does not disdain the authors of the " Splendor paternae gloriae ", or the " Te lucis ante terminum " because they did not live in the time of Augustus. Spain clung to a greater unity and in the subsequent age of science remained unmoved in this faith, since the more science might reveal the greater the marvel, which is the material of faith. " Dos lumbres " wrote that great humanist and Christian, Fray Luis de Granada,

Comunica nuestro Señor a todos los cristianos para que lo conozcan; la una es de razón y la otra de fe; la una es natural y la otra sobrenatural; la una humana y la otra divina; mas ambas son hijas de Dios, porque ambas proceden de un mismo principio (que es el mismo Dios) la una por via de naturaleza y la otra de gracia... todas las cosas que predica la fe acerca del misterio de nuestra redempcion no solo no son contrarias a la razon mas antes son grandemente conformes a ella [1].

[1] *Introducción al Símbolo de la Fe*, Part IV, cap. I, ad init.

Digitized by Google

This unity was felt to exist in the *Summa* of St. Thomas Aquinas (1). But there was much in the Renaissance also to appeal to the Spanish cult of unity. Unity was the fascination of Platonism which inspired many of the theological writers of the time in Spain, and of mysticism, the mystic road to unity: " *une* Révélation, *une* Parole, *une* Vision " (2). The very individualism of the Spanish made a controlling unity almost a necessity; and on the other hand the individual found his strength and the perfection of his individual being in the higher unity, which was valuable even if reduced in many cases to a mere formal convention, to the " altos pensamientos " of the *pícaro*, the personal dignity of the soldier of fortune, the claim of the thief to " servir a Dios " or the sentiment of honour of the Seville ruffians in *Rinconete y Cortadillo*.

If Scholasticism attracted Spaniards by virtue of its unity, there was likewise an all-embracing tendency in the learning and humanism of the Renaissance. Spain was able to accept the Renaissance in its more abiding features without renouncing a transcendentalism which the Renaissance was ultimately powerless to destroy. The Renaissance (3):

> distrugge tutto l'antico modo di considerare la realtà naturale ed umana; e pure non ha la forza di negare quello che era il fondamento della intuizione antica: un Dio che è fuori del mondo; una fede che non è ragione; una Chiesa istituto sociale che non è Stato ma sopra lo Stato; in ogni poeta paganizzante, come in ogni politico realista, come in ogni filosofo naturalista, due coscienze: la coscienza del poeta, del politico, del filosofo, e la coscienza del credente: uno spirito senza fede, e una fede senza spirito.

In Spain this dualism was not felt in the same way. The Roman Catholic religion had penetrated deep into the life

(1) Cf. Mexía, *Silva de varia lecion*. I, p. 45: " Sancto Thomas, en todo doctissimo, como no huvo cosa que no tocasse ".

(2) J. Baruzi, *St. Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique*. (1924), p. 527.

(3) G. Gentile, *Giordano Bruno e il pensiero del Rinascimento*. 2nd ed. (1925), p. 194.

Digitized by Google

of the nation; it was accepted as a principle of honour. It came out into the street and concerned the whole of life. For a poet or philosopher to set it on one side was not hypocrisy any more than to disregard the shining of the sun, which is commonly taken for granted. In the light of a transcendental faith life and thought attained harmony and unity. To Cervantes theology is the queen of all the sciences. There is constantly to be noted this craving for universality. Poetry, says Lopez Pinciano, concerns " cuanto hay y no hay ", " cuanto cae debajo de lengua y pluma ", all things in heaven and earth " the breath and spirit of all knowledge "; and Fox Morcillo in his *De historiae institutione* insists similarly on the all-embracing character of history. And Spanish mysticism was no destructive or narrowing creed but " the most generous philosophy ". It was universal; it did not reject the things of sense but led up through them to a vision in which the individual was made more real, clearer and more sharply defined in the one, like a tiny olive-leaf scrupulously outlined against the full moon. It was, indeed, only when science became narrower that the Spanish genius began to feel itself cramped, puzzled and benumbed.

Allora la scienza si separó dalla vita, come non era mai accaduto, tranne casi individuali, nè nell'antichità nè nell'età di mezzo. Allora la poesia diventó affare d'immaginazione o fantasia che non abbia nulla che fare con l'uomo che ha una sua fede e una sua opinione di cittadino. Non si ebbe più un poeta come Dante, uomo intero (1).

But to the Spaniard literature and art mean very little unless they can appeal to the whole man. The greatest poets of Spain wrote when such a thing as a professional poet scarcely existed. Not that poetry meant little or was not regarded seriously by them, but that it was the flower and cream of their other studies and of their experience. Doña Inés in a play of Alarcón's, when told that a man is a great poet, answers :

(1) G. Gentile, *op. cit.*, p. 261.

Digitized by Google

Buena parte, Cuando no se toma el serlo Por oficio (1).

The true representatives of the Spanish Renaissance are the mystics, who exalt faith and the will of man, and at the same time give a generous welcome to intellect and beauty; showing a broad, comprehensive spirit.

Au regard de l'intellect, la volonté, son acte et son objet sont matière à l'intellection, exactement comme la pierre, le bois et tous les êtres et toutes les vérités qu'il appréhende. Mais si nous considérons la volonté selon l'universalité de son objet, qui est le bien et l'intellect au contraire comme une puissance spéciale de l'âme, le rapport de perfection qui précède va se trouver renversé. Chaque intellect individuel, chaque connaissance intellectuelle et chaque objet de connaissance constituent des biens particuliers et, à ce titre, viennent se ranger sous le bien universel qui est l'objet propre de la volonté. Envisagée de ce point de vue, la volonté se présente à nous comme supérieur à l'intellect et capable de le mouvoir (2).

This was the psychology by which Spain achieved her greatest triumphs of the Golden Age.

6. *Harmonizing tendency*

Spanish scholars of the Renaissance combined independence with a strong inclination to eclecticism, to harmonize apparently contradictory elements in a higher unity. Their independence and originality are, indeed, conspicuously shown in this harmonizing tendency. In 1517, long before Ramus was " Aristotelis tenebris liberatus ", a Spanish scholar published an anti-Aristotelian treatise. In the case of Ramus, as of St. Bonaventura and other anti-Aristotelians, one is inclined to exclaim " Quantum debet Aristoteli ", just as those who most felt themselves to be children of the Renaissance could not really escape from being rooted in the Middle Ages. As soon as these roots were cut away, decadence in literature and art inevitably supervened. In art El Greco is both medieval and modern :

(1) Ruiz de Alarcón, *El Examen de maridos*. II, 14.
(2) E. Gilson, *Le Thomisme*. (1927) ed. p. 255.

Digitized by Google

Es innegable la existencia de una sorprendente nota de modernidad en muchas creaciones del Greco, cuya obra significa una novedad aún con respecto al siglo XVII... la espiritualidad del arte del Greco posee un carácter netamente medioeval (1).

This medieval spirit (concern with spiritual rather than profane subjects) is represented in poetry by the Christian spirit of the lyrics of Fray Luis de León. It is intimately blended with the spirit of the Renaissance, and the fusion produces something new, strange, almost disquieting, essentially modern, more modern than the perfect and therefore unstimulating form of Garci Lasso's poetry or the art of Raffaele. In thought similarly the Spanish of the Renaissance, while accepting the full influence of the Renaissance, could be universal, both medieval and modern, because they did not look on the Renaissance as a limited, isolated phenomenon a neatly severed slice of the sixteenth century, without past (and therefore without future).

C'est d'abord un fait important pour l'avenir de la pensée moderne que grâce à la note d'universalité et de catholicité dont était affectée au moyen âge la vérité religieuse, nous ayons conçu la possibilité d'un système de vérités unique et universel valable pour tout esprit humain. Par l'intermédiaire des apologistes comme Saint Thomas et Lulle, puis des penseurs de la Renaissance comme Campanella, cette notion de l'unité et de l'universalité de la vérité est venue jusqu'à nous en se laïcisant. La science moderne, prise sous la forme idéale avec laquelle elle se projette dans l'avenir, a hérité de tous les attributs de la théologie chrétienne (2).

With regard to Aristotle the Spanish critics were conservative and constructive, critical in the best sense. They were usually too independent to show blind adherence to the Stagirite, "quem veneror, et ab eo verecunde dissentio" wrote Vives. And even that vehement Melchor Cano, whom one might have expected to find upholding Aristotle to the exclusion of Plato, is moderate and judicial :

(1) A. L. Mayer, *La pintura española*. Spanish translation (1926), p. 105.
(2) E. Gilson, *La Philosophie au Moyen Âge*. (1925), p. 309.

Digitized by Google

Platonem enim iam inde a multis annis vix in angulis homines otiosi legunt; Aristotele vero magno consensu orbis academiae resonant... Illud constat, neminem in rebus naturalibus plene eruditum esse posse si solum Platonem legat. Solus autem Aristoteles abunde satest ut sit homo in philosophiae tribus omnino partibus eruditus... Sed enim, ut mihi quidem videtur, nec Augustini nec Thomae contemnenda est sententia. Nam et iis concedendum est qui Aristotelem amant et iis forsitan qui Platonis amici sunt. Quorum judicium in eo quod de animi immortalitate, de Dei providentia, de rerum creatione, de finibus bonorum et malorum, deque alterius vitae vel praemio vel poenis, Platonem apertius constantiusque locutum asserant, difficile factu est non probare (1).

The same harmonizing spirit is displayed towards Aristotle and Plato by León Hebreo in his *Diálogos de Amor*; by Paez de Castro, (whose works are unfortunately not preserved), by Luis de Granada, and, very deliberately, by Fox Morcillo in his *De natura philosophiae, seu de Platonis et Aristotelis consensione* (1554). Sepúlveda, with all his devotion to Aristotle, can bracket Plato and Aristotle together in his admiration for their genius, as a century later we find them bracketed together by Calderón (2). Nor was this harmonizing tendency shown by the Spanish of the Golden Age in philosophy only. The traditional spirit of the Spanish is well expressed by Calderón in the lines :

> Que quien no es hoy lo que ayer
> No será lo que hoy mañana (3).

It was, indeed, by virtue of this conservative, national spirit that Spain in the sixteenth century was able to absorb and assimilate so many and so various foreign influences. For the tendency to absorb foreign words, foreign customs, and the whole of classical antiquity was very prominent in sixteenth century Spain. Lucan, Martial, Trajan and other celebrated Romans born in Spain were accepted as Spaniards; there

(1) *De Locis Theologicis*, (1563), lib. X, cap. 5.

(2) Calderón, *Comedias* (Bib. Aut. Esp.). Vol. IV, p. 109; cf. Lope de Vega, *La dama boba*. II. i.

(3) *El Veneno y la Triaca*, sc. 15.

Digitized by Google

was even an attempt to make Aristotle a native of Córdoba; while many contemporary writers and artists of foreign origin (Monardes, Paravicino, Theotocopuli, the Arfes, Antonio Moro, Sanchez Coello, Matos Fragoso, Ocampo, Acosta, Cascales, Nieremberg, etc.) were absorbed by Spain. The pagan gods and classical mythology, that " superannuated lumber ", were accepted by the Spanish poets along with the heroes of Greece and Roman. But the frequent juxtaposition of classical and national heroes, as for instance of Hector or Hercules and the Cid, shows the desire to absorb the foreign element. A national reaction against the foreign importations was always present. Alvar Gomez de Castro in 1554 and Argote de Molina in 1575, misled by one of the " anilia figmenta " of Pedro Antonio Beuter, even went to the length of asserting, with strangest confusion of dates, that Petrarca had derived much of his poetry from Ausias March ! But as a rule the national reaction was characterized by no narrow spirit. Spain felt instinctively that a stick is a poor thing compared with a growing, rooted tree; that preservation of the past enriches and strengthens the future. Thus they maintained Scholasticism at the very time when they were giving an enthusiastic welcome to the Renaissance. They went on building Gothic cathedrals even in the age of Plateresque architecture. They upheld the national octosyllabic metre, destined to new triumphs in the seventeenth century. They paid new attention to the vernacular at the same time as they renewed the study of Latin.

In this moderate spirit, this continual eclecticism, Spain, by not effecting a complete break with her past culture, was enabled to go from strength to strength. She had, indeed, no reason to feel ashamed of her fifteenth century literature, which had displayed more vigour than was the case in most of the other European countries; and to that living masterpiece the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, with its roots deep in the earlier Spanish literature, in the poetry of the Archpriest

Digitized by Google

of Hita and the prose of the Archpriest of Talavera, she was able to trace back the origin and inception of her great national and Renaissance literature of the drama and the novel over a century later.

The original meaning of the Greek word ἁρμονία was "structure"; and the harmonizing spirit of Spanish writers in the sixteenth century was essentially constructive. This is the fundamental character of the work of Francisco de Vitoria, of Cano, of Suárez. The Spanish thinkers built on a solid foundation and based their structure on the material provided by the Middle Ages instead of rejecting it. The Renaissance was largely a question of manner; the matter underlying it was already there and must be utilized. Delicate Plateresque sculpture on walls of massive stone might be said to symbolize the Spanish Renaissance. The harmonizing, constructive character of the Renaissance in Spain shows itself in various ways in that triple splendour with which the Spanish Renaissance ended: the treatises of the mystics, the national drama and *Don Quixote*.

The Spanish mystics take all culture, Latin, Greek, Hebrew, Italian, and set it, so to speak, as a fire burning on the altar of their faith. And let anyone who supposes that this fire is a narrow consuming element, anyone who fails to realize that it has been fed with the spirit of all beauty, attempt to reproduce its glow by starting from a negation or without a basis of classical culture and keen appreciation of the sensible beauty of the universe: the difference will at once become apparent. The unifying, absorbing capacity of the mystics resulted in one of the most vitally rich and various contributions ever made to literature.

The Spanish national drama was of a character almost equally absorbing. It ranged through foreign countries and made them Spanish as it went; it incorporated the epical elements of the Spanish Middle Ages in the spirit of the new age; and

Digitized by Google

with conventions of its own, such as must belong to all drama, it rejected the Aristotelian unities of place and time in a generous recognition of the unity of subject-matter.

But perhaps the most conspicuous example of both the constructive and the harmonizing spirit of the Spanish Renaissance is to be found in Cervantes. He cast aside the narrownesses of affected obscurity of style, personal satire, picaresque littleness, and the too rigid literary forms of the Renaissance in order to bring together life and literature, democracy and the Renaissance in a generous and fruitful harmony. Spanish critics, for instance Juan Valera, have sometimes contrasted the art of Lope de Vega with the barbarous drama of Shakespeare. Cervantes, at least, is as free and barbarous as Shakespeare; as ready as his English contemporary to break through literary conventions and cramping rules, to combine the tragic and humorous on the same page, and to renew a hackneyed Renaissance culture by contact with Nature. Cervantes set out to destroy, but his spirit was fundamentally Castilian, eclectic, constructive; the romances of chivalry were out of touch with reality, he replaced them by the real and human and built up one of the most stimulating and inspiring possessions of humanity. Shakespeare, the myriad-minded, prodigal of art, so natural in the presentment of king and clown, fop and philosopher, that his own personality, like that of Lope de Vega, almost disappears from view, is as the sea, universal, boundless, yet linking shore to shore. Ariosto, a great imaginative artist, is destructive as a mountain torrent, and with the sublime indifference of a mountain torrent he tosses aside chivalry, love, honour, patriotism, religion. Rabelais, in unrestrained exuberant joy of all the senses, intellectual and physical, a literary Rubens, is like an impetuous river in flood, carrying down sticks and trees and the swollen bodies of dead sheep in its yellow fury. Cervantes, not purely aesthetic like Ariosto, who worshiped beauty not in Nature but in art;

Digitized by Google

not believing in Nature only, like Rabelais; not standing apart, like Shakespeare; is the more balanced, critical, democratic and human of the four. His naturalism is curbed by a profoundly Christian spirit, his irony is far more profound than that of Ariosto, his thought universal as the thought of Shakespeare. He is like a mighty river, full of purpose, life-giving in its deep, even flow. Ariosto and Rabelais seem to kick the Middle Ages from under their feet. Cervantes, as modern as they, yet builds his modern world on the firm foundation of the Middle Ages which it is to replace and grow out of, by a skilful dovetailing and traditional evolution, deep down in the heart of humanity. Modern and medieval are but convenient conventional terms; the spirit of tradition is a mighty fact embracing both.

7. *Spanish scholarship*

It has been said of Spain in the Renaissance period that she produced "little of fruitful scholarship". Such a remark, to be accepted as true, must be taken in a very narrow sense. Those who read the works of Vives, Lebrija or El Brocense, certainly gain the conviction that Spanish scholarship produced sound useful fruit:

> España nunca da flores
> Sino un fruto util y sano.

If humanism is concerned with man, and not only with manner, as it must be if it is to retain its full meaning, it had some of its best exponents in Spanish scholars, who found it congenial to devote themselves less to minute questions of philology than to larger, more human aspects. Their interest is in man and in human character and action, to which Nature, literature and art are the background. It is the human figure which always predominates. Characteristically Spanish is the remark of Fray Luis de Granada that the voice of the nightingale and

Digitized by Google

other birds is beautiful, but the human voice is " longe gratius atque iucundius " (1). It is to this constant human element in it that Spanish literature owes its universal interest, its capacity to take a common theme and give it a human and universal scope, and to blend something which was merely ethical or aesthetic or intellectual into something richer, deeper, *more one* and more permanent. A commonplace theme, the brevity of human life, becomes in Manrique's hands an essential poem which one is the poorer for not having read. In imitating the *Pamphilus* Guillaume de Lorris had remained coldly allegorical; Ruiz, more vital, gives a new and very human significance to the figure of Trotaconventos, palely sketched by Jean de Meung; he absorbs and transforms Pamphilus. In the same way the fantastic Roland and fabulous Alexander are replaced in Spanish literature by the human natural figure of the Cid, and the too perfect Amadis becomes the lovable and human Don Quixote.

And it was the same with the Spanish scholars of the Renaissance. The scholarship of Juan de Valdés, Luis de León, El Brocense, is minute enough; and in this they did not stand alone. Osuna in the first half of the sixteenth century, could even refer sarcastically to those who addressed themselves to God in such choice latinity that it might seem they were speaking to Lorenzo Valla. But generally the model of Spanish scholars was rather Erasmus than Lorenzo Valla; Erasmus, with whom Vives, Sepúlveda, Vergara and other Spanish scholars could correspond on equal terms. Referring to the number of adherents of Erasmus in Spain in the first third of the century Menéndez y Pelayo wrote :

Sabido es, y puntualizado en recientes trabajos, que por entonces dominaba en las inteligencias más claras de la Península el humanismo alemán, representado especialmente por Erasmo : dirección menos artística, sin duda, que el humanismo italiano pero más profunda y de más transcendentales resultados,

(1) *Conciones de praecipvis Sanctorvm festis*, (Antverpiae, 1584), p. 316.

Digitized by Google

tanto en la esfera de la filología como en el movimiento general de las ideas y en la reforma de los estudios. El Arzobispo de Toledo, D. Alonso de Fonseca y su Secretario Juan de Vergara; los hermanos de este, Francisco y Bernardino Tovar; el Inquisidor general D. Alonso Manrique y su Secretario Luis Núñez Coronel; el benedictino Fr. Alonso de Virués, Obispo electo de Canarias; Juan Maldonado, Vicario general del arzobispado de Burgos; el teólogo dominico Sancho Carranza de Miranda, hermano del célebre Arzobispo del mismo apellido; el humanista valenciano Pedro Juan Oliver; el Arcediano de Alcor, Alonso Fernandez de Madrid; el Abad Pedro de Lerma y su sobrino el Cancelario de la Universidad de Alcalá, Luis de la Cadena; el Secretario de cartas latinas del Emperador Carlos V, Alfonso de Valdés y su hermano el grande escritor y místico reformador Juan de Valdés; y, finalmente, el príncipe de nuestra filosofía, Luis Vives, para no citar otros nombres posteriores o menos famosos, figuran por distintos conceptos en la apretada legión erasmiana, cuyas campañas y varios sucesos forman uno de los más curiosos episodios del Renacimiento de las letras en España (1).

No doubt nothing is too small for the minute attention of the true scholar who knows that a letter, an accent, a comma in the wrong place may change the course of history; but the fact that Spanish scholarship, like Spanish art, as a rule moves with a bold, generous rhythm, " crowned with the rich traditions of a soul ", cannot blind us to the depth of learning and clear insight behind it. Spanish scholars prefer the substance to the frills and pedantic accuracy of minute perfection. How Spanish is the criticism of Arjona on Luis de León's ode *Del conocimiento de sí mismo* : " Sigue el estilo italiano, pero sin detenerse en conceptos poco sólidos " ! Spanish scholars are apt to be artistic rather than scientific and for this very reason their work has often been vital and creative. The best modern instance is Menéndez y Pelayo. They reject what Feijóo called " sutilezas inútiles " (the emphasis is on the adjective, since Spanish thought and scho-

(1) M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. (1902), p. 862. Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los Heterodoxos*. Vol. II (1880); A. Bonilla, *Erasmo en España (Episodio de la historia del Renacimiento)*. Extrait de la Revue Hispanique. New York, Paris, 1907; A. Bonilla, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento*. Madrid, 1903, p. 294.

Digitized by Google

larship are often exceedingly subtle; Alfonso de Valdés objected to the " inutiles sotilezas " of the theologians) (1). Spain took a leading part in clearing away the brushwood and brambles which threatened to smother and obliterate the path of culture. Many of the Spanish scholars shared to some extent the many-sided character of the writers and artists of the Italian Renaissance. Lebrija, Perez de Oliva, Vanegas, Luis de León, El Brocense, Arias Montano are examples of this keen and various interest. And all these scholars signalized themselves in the sixteenth century campaign against pedantry. Vives sought to humanize philosophy, Antonio Agustín law, Simón Abril the study of medicine, El Brocense grammar, Cano the study of theology. Simón Abril, like El Brocense, attempted to facilitate the study of Latin. " De modo que inculcando estas cosas de inútiles preceptos hacemos que se pierda el tiempo en balde, y el ingenio que se había de informar en elegancias y propiedades de vocablos lo hacemos envejecer en cosas sin provecho " (2).

The Valencian scholar Pedro Juan Núñez' generously broad view of classical studies is shown in the dedication of his work *Apposita M. T. Ciceronis* (Valentiae 1556) to the Archbishop of Valencia, Don Francisco de Navarra :

Sed illud mihi in hac professione fructuosissima meae voluntatis laboriosum molestumque esse videbatur, evellendam primum ex animis hominum nostrorum esse opinionem penitus insitam et vetustam, quae Hispaniam totam paene oppleverat, eos bene Latine vel Graece loqui posse qui vel solam verborum consecutionem, quod Grammaticae est proprium, in oratione utriusque partium coniunctione servarent, etc. (3).

This war against pedantry was part of the practical character of Spanish scholarship. A modern critic notes the enthusiasm

(1) A. de Valdés, *Diálogo de los cosas ocurridas en Roma*. 1928 ed., p. 234.

(2) Ap. M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. (1902), p. 607.

(3) See M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. (1902), p. 745.

Digitized by Google

of Vives for humanity as distinct from the passion for scholarship (1). To turn knowledge to usefulness, to practical account, was as characteristic of Vives and many other Spanish scholars as it was of More and of Bacon. Even those whose scientific thought was purely of the spirit could combine this, as did a poet so delicate and remote as Fray Luis de León, with constant concern for the material and spiritual welfare of the people. It was natural to Spanish scholars, it was characteristic of Spanish energy, to give their scholarship a practical cast. " Convertunt intellectum suum ad res ". They were accustomed to live in the street, in the ways of men or at Court, amid public affairs, to an extent which dismayed a Northern, more retiring and unsociable scholar like Clenardus. The life of Luis de León, singer of solitude and peace, was one long record of business and activity. The retirement of Sepúlveda at Pozoblanco and of Arias Montano at Alajar was exceptional and disappointed hope of preferment, due to the enmity of the Dominicans, was not without its influence in either instance. Nor was either of these great scholars' leisure indolent. Sepúlveda was still publishing books at the age of eighty; and Arias Montano, equally active literarily, was ever ready to take mule for Madrid at a summons from the Court, while Sepúlveda made a difficult journey over the mountains to visit the Emperor Charles V at Yuste. Even the Spanish mystics shared this capacity for an active life and practical affairs. Santa Teresa and San Juan de la Cruz were not only the greatest of mystics but keen administrators of human affairs. And almost all the great Spanish writers of the sixteenth century were men of action. Even Garci Lasso de la Vega, whose poetry seems so remote from the life of everyday, was not only " ilustre poeta " but " gran caballero ". It had always been so. Jorge Manrique, like Garci Lasso,

(1) Foster Watson, *Luis Vives* (Oxford 1922), pp. 59, 60.

Digitized by Google

died a soldier's death, at the age of thirty-eight. López de Ayala had taken an ample part in the events he related. Many a poet was, like Gaspar Mercader, " ginete, justador, galán y poeta ". Diego de Valera is described as " docto, elocuente y bizarro ". In the sixteenth century a soldier's life gave to Hernando de Acuña's verse a vigour which it might otherwise have lacked. Historians of both European events and of the exploration of the New World wrote as eyewitnesses. Bernal Diaz del Castillo was himself one of the soldiers of Cortés about whom he writes in his history of the conquest of the New World; and the letters and reports of Cortés himself, like the letters of Albuquerque, show how greatly the sword may help the pen.

This tradition of active life continued in the seventeenth century. Calderón saw service as a soldier ; Lope de Vega, " desde que nació sólo inclinado a las musas ", took part in the Spanish Armada of 1588. Tirso de Molina voyaged overseas. Quevedo was employed on difficult and dangerous political missions. Góngora travelled through Spain on the business of the Chapter of Córdoba Cathedral.

And quite apart from action, the human element is always present. How delightfully the man appears beneath the writer in the *Tesoro* of Covarrubias ! how human Luis de León and Arias Montano remain beneath their continual studies. How human that sixteenth century Spanish Dr. Middleton, Ginés de Sepúlveda, shows himself in his Latin letters ! Some critics have attempted to reduce the Archpriest of Hita to a kind of Platonic idea; but he emerges from the snare of these critics and is not to be suppressed; as Ortiz or Don Melón, he keeps breaking through and laughing at all efforts to convert him into a moral or literary shadow. He is too typically Spanish for that. And as with Ruiz, the Archpriest of Talavera's satire or moral purpose is soon merged in his zest for life. Herrera was distressed at the thought of being

Digitized by Google

called a professional poet; he spoke of " estos juegos de juventud " as Luis de León spoke of " estas obrecillas " of his *mocedad* and *niñez*; and when Mariana had just finished his great History of Spain, a friend wrote to him asking what *serious* work he was engaged on : his History was a mere parergon. A Spanish modernist poet, a poet of South America, speaks of " losing a whole world to polish a line of verse ". That is a too superficial perfection to be in the true Spanish tradition. " A single thought of man is worth more than the whole world " says a Spanish mystic. " A single soul is worth more than the whole of the visible world " says a Spanish humanist. And a modern Spanish writer declares that " the humblest and most obscure life is worth infinitely more than the greatest work of art ". It is this spirit which gives to Spanish literature, with all its individuality, a deeply universal character, which can scarcely be appreciated by those who love only the fringes of life. And to the same essential humanity Spanish scholarship owes its integral character. It may often be deficient in the final *labor limae*, but it is often living and profound.

8. *Greek Studies*

Covarrubias at the beginning of the seventeenth century lamented that there were so few Greek scholars in Spain :

> parece que en aborrecer las letras (especialmente la lengua Griega, fuente de todas las diciplinas) diferenciaron poco los Españoles de los Cartaginenses, que mandaron so pena de muerte ninguno deprendiesse la lengua Griega [1].

It is always easy to produce emphatic reference by Spaniards to Spanish shortcomings. Covarrubias in this instance certainly seems to have overshot the mark; and, although it is always a service to one's country to encourage the study of that fountain-head of beauty and knowledge, the Greek

[1] *Tesoro de la lengua castellana*, (1611), s. v. grecizar.

Digitized by Google

language, the same end might perhaps have been attained by showing that Spain had been rich in such study and should maintain herself worthy of the past. For in the sixteenth century Spain had certainly produced many " hombres muy primos en lo griego " and deserves in this respect to be given her rightful place in the front rank of the Renaissance. Many a sixteenth century scholar in Spain, like Ronsard in France, " desiderio graecarum artium flagrabat ". And these Greek scholars were not confined to the Spanish universities.

Pero debemos añadir que en el primer tercio del siglo XVI la cultura greco-latina no se encerraba ya en los centros universitarios, sino que muchos profesores privados, algunos de ellos eminentes, la difundían por todas las ciudades y villas de alguna consideración de Castilla y Andalucía : en Segovia, Juan Oteo, maestro de Andrés Laguna; en Soria, el Bachiller Pedro de la Rua, ingenioso censor de las ficciones de Fray Antonio de Guevara; en Valladolid y en Olmedo, Cristóbal de Villalón; en Toledo Alfonso Cedillo, maestro de Alejo de Venegas; en Calahorra, el Bachiller de la Pradilla ; en Santo Domingo de la Calzada Pedro Lastra; en Sevilla Diego de Lora y Cristóbal de Escobar, dignos precursores de los Malaras, Medinas y Girones; en Granada Pedro Mota; en Ecija un cierto Andrés, a quien por excelencia llamaron ' el griego ' (1).

Moreover foreign scholars skilled in Greek learning were welcomed in Spain; the Cretan, Demetrio Duca became Professor of Greek at Alcalá University, and Arias Barbosa, a Portuguese, at Salamanca.

A talented French scholar, the late Charles Graux, returns a very absolute answer to his question : " Qui étudiait alors en Espagne le grec pour lui-même? On pourrait répondre Personne " (2). M. Cirot, in view of the subsequent studies by Menéndez y Pelayo, slightly but only slightly and a little

(1) M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica.* (1902), p. 848. At Málaga in 1505 Giovanni Bembo found " Antonius Saleius, Graeca et Latina eruditione praeditus ". See A. Farinelli, *Viajes por España y Portugal. Suplemento.* (Madrid, 1930), p. 55.

(2) C. Graux, *Essai sur les origines du Fonds grec de l'Escurial. Épisode de la renaissance des lettres en Espagne.* (1880), p. 9.

Digitized by Google

grudgingly, modified this absolute statement (1). Yet some familiarity with the Spanish scholars of the sixteenth century seems to warrant the conviction that a disinterested study of Greek was not uncommon, or, if that is saying too much of any country at any epoch, was not more uncommon than elsewhere. To Ginés de Sepúlveda study of the Greek text of Aristotle was the chief interest of his life. Greek had been to him the study of his youth and was continued even in old age : " Nam litteras humaniores " he writes to Cano, " sic a teneris annis latine et graece colere coepi, quam potui diligentissime, ut tamen aetate adultior nunquam eas paterer in meis studiis principem locum obtinere, sed easdem mihi adiumento semper esse volui ad severiores doctrinas " (2). Elsewhere he speaks of " litteras Graecas, quibus me a puero dedi " (3); and, writing to the learned Marquesa de Zenete, he says " Scito igitur, quando haec cognoscere pro tua humanitate tanti putas, me illa studia graviora sacrarum litterarum ac philosophiae, quae ab ineunte aetate graece atque latine colui, non deseruisse " (4).

We see here that, although regarded as an instrument, classical studies were also evidently a delight. In 1547 Sepúlveda took up the cudgels on behalf of Greek studies in the Peninsula. In the study of Greek " philosophiae et doctrinarum studium potissimum continetur " (5). He is writing to an Inquisitor and he ends sadly " tamen te auctore et prudentius admonente, litterarum graecarum studio vel omnino desistam vel, si hoc propter diuturnam consuetudinem nimis erit difficile, temperantius utar " (6). One might seem to be listening to

(1) G. Cirot, *Mariana historien.* (1905), p. 132. Cf. *The Cambridge Modern History*. Vol. I, p. 379 : " Spain produced no Hellenists of note ".

(2) *Jo Genesii Sepulvedae epistolae duae ad Melchiorem Canum,* in *Opera.* (1780), vol. III, p. 13 (separate pagination).

(3) *Ibid.*, p. 234. (Epistolarum).

(4) *Ibid.*, p. 150.

(5) *Martino Olivano, Inquisitori, Ibid.*, p. 230.

(6) *Ibid.*, p. 234.

Digitized by Google

the knell of Greek studies in the Peninsula, on the threshold of the Counter-Reformation, when Spain was about to " throw herself violently across the path of the Renaissance " and become the cruel stepmother of liberal studies; a dark age very different from the time when Hernán Núñez came back rich from Italy a generation earlier, " dives in Hispaniam reversus ", rich not in worldly treasure but in the glory of the Greek language, with which he became so closely identified as to be known as the Greek Comendador. But this was not so.

A change, no doubt, had come over the spirit of the age, but Greek studies continued to flourish. A sure indication is the publication of Greek grammars. Francisco de Vergara published the first Greek grammar to see the light in Spain in 1538 at Alcalá. This was followed by another great scholar, Miguel Jerónimo de Ledesma's *Institutiones breves linguae graecae* in 1545, by Fernando de Valdés' *Introductio in grammaticam graecam* in 1556. Lorenzo Palmireno's *Enchiridion graecae linguae* appeared in 1578 two years after Juan de Villalobos' *Grammaticae Graecae Introductio* (Salamanca); El Brocense's *Grammatica Graeca* in 1581, that of Pedro Juan Núñez in 1590, that of Gonzalo Correas in 1600. This does not seem to betoken any falling off of Greek studies in the reign of Philip II.

Another, although slighter indication is the fact that authors were not afraid to allow Greek words to figure on their title-pages; as occurs in books by Laguna (1537 and following years), Luis de Mesa (1590), Bernardo de Alderete (1630), and El Brocense's pupil Lorenzo Ramirez de Prado (1634).

A further indication of the prevalence or existence of Greek studies is the number of Greek words or phrases introduced by letter-writers into their letters written in Latin, after the fashion of the letter-writers of ancient Rome or as French was inserted in English letters of the eighteenth century.

Digitized by Google

This would not be done in letters addressed to persons who would not understand the Greek but rather as a compliment to their culture. We find Alvar Gomez de Castro (1) (who died in 1580) quoting lines of Homer in Greek to Honorato Juan, one of the tutors of Philip II, and to the Cardinal Francisco de Mendoza y Bobadilla (1508-1566), whom Azpilcueta described as "graece et latine callentissimus". He uses Greek words or phrases in letters to the Greek scholar Juan de Vergara, to Cortona, Rhua, Ibarra, Professor of Greek, the Conde de Tendilla, Luis de la Cadena, the Rector of Alcalá University (who also uses Greek phrases in his letters, as does Antonio, son of Diego Gracian de Alderete) and Ramirez. (This must be the Juan Ramirez who succeeded Lebrija in his Chair at Alcalá and who translated epigrams from the Greek into Latin. In the letter no Christian name is given and no date) (2). Of course we must not infer too strictly that a correspondent had no Greek because he receives no Greek phrases in a letter addressed to him. A letter from Alvar Gomez to Alejo de Vanegas is innocent of Greek, but a letter of Vanegas to Juan de Vergara contains Greek phrases (3). Three letters from Ginés de Sepúlveda to Alfonso de Valdés contain no Greek words (4), a letter to his brother Juan de Valdés contains them; yet Alfonso de Valdés himself inserts Greek words in writing to Erasmus's bitter critic Diego Lopez de

(1) See the Latin letters by Alvar Gomez in *Clarorvm Hispaniensivm epistolae ineditae*. Ed. A. Bonilla y San Martín. (Excerpta e Revue Hispanique, VIII p. 25 et seq, and ap. C. Viñas Mey, *Una página para la historia del helenismo en España* in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. April-June, 1921, etc.) Jan-March. 1922, p. 134 (Apéndice).

(2) *Clarorvm Hispaniensivm Epistolae*, p. 28; N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*. Vol. I, p. 765; M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. (1902), pp. 894, 896.

(3) *Ibid.*, pp. 31, 52.

(4) *Joannis Genesii Sepulvedae Opera*, vol. III, *Epistolarum libri VII*, pp. 105 et seq., 120 et seq.

Digitized by Google

Zúñiga. We must draw no inferences from the fact that Sepúlveda uses no Greek in writing to the father of the celebrated Góngora, Don Francisco de Argote, or to the humanist of Seville Pero Mexía, or that Juan de Vergara omits them in writing to the historian Florian de Ocampo. Vergara sends letters containing Greek words to Bishop Cazalla and to the Benedictine Alfonso de Virués, a man of " mira eloquentia et varia eruditio " who took part in the discussion as to Henry VIII's marriage.

Sepúlveda, who, as we have seen, made Greek studies a daily feature of his life and was very reluctant to renounce them, uses Greek in writing to his younger friend Alfonso Guajardo, author of *Proverbios morales en redondillas* (Córdoba 1585), to Diego de Arteaga (the name acquired the prestige of scholarship and learning in the eighteenth and twentieth centuries; but the only reference to it in Antonio's *Index Cognominum* is to the Dominican Fray Domingo de Arteaga, author of a pious work published in 1572); to Juan de Quiñones, perhaps a relative of the Cardinal Francisco Quiñones de León (a friend of Sepúlveda) whose *Breviarium Romanum* influenced the English *Book of Common Prayer*; to Diego de Neyla, Canon of Salamanca, to Rodrigo Manrique, to the Bishop of Córdoba, to Siliceo, to Fernando de Valdés, the formidable Inquisitor General; to Gonzalo Pérez, secretary of Philip II and translator of Homer's Odyssey, " vir graece doctissimus "; to the Duke of Frías, to the historian Zurita, who had been imbued by his tutor El Pinciano with " non vulgarem cognitionem " of the Greek language (1); to Luis de Lucena, " artium et medicinae doctor " (he died in 1552); to Gaspar Cardillo de Villalpando, " Latini et Graeci sermonis peritus "; to the learned Franciscan Fray Miguel de Medina; to Diego Fernandez, Professor of Greek at the University of Salamanca.

(1) Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*. I, 604.

Digitized by Google

It remained for that prodigy of learning, too soon snatched from the full fruits of her studies, Luisa Sigea, to insert a Greek phrase in a letter addressed to King Philip II himself (1); Sepúlveda in writing to the King had confined himself to Latin. Luisa Sigea was not the only Spanish lady of that time to be an accomplished Greek scholar. Cecilia de Morillas, or Cecilia Henriquez, who died at Valladolid in 1581 when little over forty years of age, " linguis graeca e latina prompte utebatur " (2). The earlier scholars Beatriz Galindo, " la Latina ", Lucia de Medrano, so eloquently praised by Marineo Siculo, Ana Cervaton, and Francisca de Mendoza, Marquesa del Zenete, seem to have confined their learning to Latin.

Certainly a good case could be made out for the contention that it was the second half of the sixteenth century, the obscurantist days of Philip II, that was the culminating point of Greek studies in the Peninsula. To León de Castro, Professor of Greek at Salamanca University, who died but a few years before King Philip II, Greek was the joy and pride of his life. One thinks of him as one reads lines in a play written half a century after his time : when told that one of her lovers " en latín y en griego es docto ", Doña Inés answers :

> Apruebo el latín y el griego;
> Aunque el griego, más que sabios,
> Engendrar suele soberbios (3).

But Doña Inés was wrong; a Greek lyric, a Greek play, a piece of a Greek epic or of Greek prose must, like the meanest flower that blows, fill the student with humility and " thoughts that do often lie too deep for tears ". Castro might rage and

(1) *Clarorvm Hispaniensivm Epistolae*, p. 125; *Sepulvedae Opera*, vol. III, *Epistolarum*, lib. III, 6; VII, 16.

(2) Antonio, *Op. cit.* II, 347.

(3) Ruiz de Alarcón, *El Examen de Maridos*. II, 14. Cf. Lope de Vega, *Santiago el Verde*: Yo nunca he tenido El saber latín ni griego Por hazaña, porque es Lo mismo saber francés Y lo sabe cualquier lego.

Digitized by Google

bluster in the halls of the university; with his colleague and victim, Fray Luis de León, Greek studies filtered into deathless song. No incentive beyond sheer delight in the Greek language prompted Luis de León to read the Greek poets and to translate the first Olympian ode of Pindar.

Surely here was disinterested love of Greek for its own sake, and one should remember this and other instances of genuine delight in Greek literature rather than the anecdote recorded by Lope de Vega of the Professor of Greek at Alcalá who, in order to impress some visitors to his lecture-room, continued his lecture in what he hoped would be Greek to them, the sonorous Basque language. Against this pleasant story one may set the desire of a Governor of Granada to learn Greek (2). El Brocense's profound knowledge of the Greek language and literature was equally disinterested, and neither poverty nor persecution nor the cares of a large family could ever wean him from his favourite classical studies. The company of Greek scholars in Spain was not small, and it was brilliant.

Among prominent poets few or none rivalled the depth and enthusiasm of Luis de León's Greek scholarship. Garci Lasso de la Vega had no Greek, his genius was essentially and exclusively Latin; in him Spain produced the most perfect poet of the Italian Renaissance outside Italy. Greek influence has a way of moulding poetry beyond mere smoothness of form to a poignant and penetrating intensity, as may be seen in that of Ronsard, Spenser and Luis de León. It might have infused new depth into that of Lope de Vega, who was acquainted with Latin and Italian but not with Greek. One may doubt if Rufo Gutierrez' knowledge of Greek was intimate (2). Calderón's knowledge of Greek, if we are to judge

(1) Cf. V. Chauvin et A. Roersch, *Étude sur la vie et les travaux de Nicolas Clenard.* (Bruxelles, 1900), p. 127.

(2) Cf. R. Ramirez de Arellano, *Juan Rufo, Jurado de Córdoba,* etc. (1912), p. 106 : " Profundos conocimientos de la (lengua) latina, bastantes de la griega ".

Digitized by Google

by a few Greek derivations given in his autos, was scarcely greater than that of Lope de Vega. In Herrera the Divine we might have expected to find a Greek scholar, but it was apparently Hebrew poetry alone that gave the power and profundity to his certainly not wholly Latin genius (1).

But outside these poets, Spain's Golden Age produced a noble galaxy of Greek scholars. The seventeenth century critic Cascales was, unexpectedly not a Greek scholar : " no era helenista " (2); but he seems to have been rather the exception than the rule among distinguished scholars. In his list of Spanish Greek scholars in the Spain of the Golden Age Don Rafael Altamira (3) can in the carelessness of abundance and embarrassment of riches omit names so famous as those of El Pinciano, " l'introducteur et le père des études grecques en Espagne ", and Francisco Sanchez (El Brocense), " grammaticus et philologus incomparabilis ", " δαιμόνιος ἀνήρ ", as Gaspar Scioppius called him; as well as Arias Montano, the earlier scholar Hernán Perez de Oliva and the famous translator of the classics, Diego Gracian de Alderete. Señor Altamira's list includes fifteen names : Juan de Vergara " graecae et latinae linguae doctissimus (1492-1557) ", friend of Erasmus and " in omnibus modis maximus ", his brother Alfonso (*sic* : a misprint for Francisco?), León de Castro, Vicente Mariner (the great seventeenth century translator of the classics into Spanish), Jusepe Antonio, Gonzalez de Salas, author of the *Nueva Idea de la Tragedia Antigua* (1635), whom his friend Quevedo, himself gifted with a competent knowledge

(1) See R. M. Beach, *Was Fernando de Herrera a Greek scholar?* (1908); and A. Coster, *Fernando de Herrera.* (1908), p. 286.

(2) Menéndez y Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España.* Tom. II, vol. II, p. 365.

(3) R. Altamira, *Historia de España y de la Civilización Española.* Vol. III, p. 598.

Digitized by Google

of Greek, described as " an excellent Greek scholar " but in whom Greek contended in vain against Gongorism :

Todos los resabios del mal gusto se encontraban reunidos en el docto comentador de Petronio y de Pomponio Mela; pero todos ellos no le quitaban de ser el español que en su tiempo conocía mejor las letras clásicas (1);

Pedro Juan Nuñez, " Graecae totius et Latinae eruditionis instrumento dives ", lover of Greek books and Greek literature, with Vives, Sepúlveda and Fox Morcillo one of Antonio's " totius eruditionis quatuorviri "; Pedro de Valencia, one of the distinguished sons of Zafra and the critic of the innovations of Góngora (Góngora, who " linguas graecam et latinam in ipsis penetralibus earum sibi familiares valde fecit "); Pedro Simón Abril, who had forty years of good Greek and Latin studies and was not ignored by Philip II, as we might perhaps have expected from the earlier repression of Sepúlveda's Greek studies, but encouraged by the King in his many and excellent translations from the Greek; the poet, humanist and historian Hurtado de Mendoza and his secretary Paez de Castro, like Hurtado de Mendoza inspired with a disinterested love of the classics (2); Gonzalo Ponce de León, who was placed high among interpreters of the Septuagint by the Bishop of Avranches, Pierre Daniel Huet : " praestantissimis fere interpretibus conferendum censeo "; the Valencian Miguel Jerónimo de Ledesma, " Graecae linguae peritissimus "; Gonzalo de Correas, who worthily upheld Salamanca's reputation for Greek studies in the first third of the seventeenth century; Lorenzo Palmireno, who added familiarity with Greek to his other accomplishments; and Francisco Lopez de Villalobos, the witty and accomplished physician of the Emperor Charles V.

Any country might be proud of these scholars, and Spain in that marvellous explosion of her energy in every field can

(1) M. Menéndez y Pelayo, *op. cit.* Vol. II, tom. II, p. 377.
(2) Cf. A. Morel Fatio, *Historiographie de Charles Quint*, p. 88.

Digitized by Google

boast many others. There was Lorenzo Balbo, " linguae graecae sine controversia doctissimus "; Antonio de Covarrubias, who possessed " perfectissimam Graecae linguae notitiam "; Sebastian de Covarrubias y Orozco, the learned author of the *Tesoro de la Lengua Castellana*; the learned and able Archbishop of Tarragona, Antonio Agustín; Francisco de Enzinas, who translated the Greek Testament into Spanish in 1543 (Spain had been the first modern country to print the Greek Testament, in 1514, although it was not actually published until after the edition of Erasmus) and held the Chair of Greek at Cambridge; Pedro Núñez Vela, Professor of Greek at Lausanne; Martín del Río, a Basque born at Antwerp; Juan Gélida, Professor in the University of Paris, and described by his friend Vives as " alter nostri temporis Aristoteles "; the great theologian Cano, the historian Mariana, Ambrosio de Morales, Florián de Ocampo, Pero Mexía, Montes de Oca, Huarte de San Juan, the historian of the Escorial José de Sigüenza, imbued as few writers with the spirit of the Renaissance; Alfonso de Zamora, Greek and Hebrew scholar and one of the editors of the Complutensian Polyglott; the Toledan biblical commentator Alfonso Salmerón (he died in 1585); the learned and many-sided sixteenth century scholar and theologian Rodrigo Dosma Delgado ; the Castilian scholar and theologian Francisco de Torres (he died in 1584), of whom Nicolás Antonio, himself a good Greek scholar, wrote " Graecae linguae inprimis, quam continere thesauros doctrinae omnis catholicae, cujusque studio importunissimos falsi propugnatores maximopere sibi placere non ignorabat, eam navavit, etc. " [1]; the poet Mal Lara; Cosmé Damián Hortolá, who six years before the death of Luis de León published a commentary of the *Song of Songs* at Venice; the Carmelite Fray Diego de León, " trium linguarum, Latinae Graecaeque et Hebraicae

(1) *Bibliotheca Hispana Nova*, vol. I, p. 487.

Digitized by Google

peritus "; the Aragonese scholar Gonzalo García de Santa María (died in 1519), the Augustinian Fray Jesús de Santa María, who did not live to complete his work on Greek and Latin etymology (he died in 1566); the early humanist of Toledo, Alexo de Vanegas; the blind musician Francisco de Salinas, whose treatise *De Musica* (1577) sufficiently proves his familiarity with Greek; the celebrated physicians Andrés de Laguna and Francisco Valles. Like most of the Jesuits, Agustín Bernal de Avila, was " graecae latinaeque linguae peritia instructus "; another Jesuit, Diego Martinez, was endowed with " haud vulgaris notitia " of Greek, Hebrew, Syriac and Arabic (1)

It is easy in such abundance of Greek scholars to pass over even some of the greatest names. There was Gaspar Cardillo de Villalpando, who was born at Segovia and died in 1581; the Valencians Jerónimo Muñoz, Juan Bautista Monllor and Pedro Juan Oliver; the brothers Alfonso and Juan de Valdés, like Cano, Luis de León and many other keen scholars, the glory of the province of Cuenca; López Pinciano, the celebrated author of the *Filosofía Antigua Poética* published two years before the death of Philip II; the talented Professor of Alcalá Fray Cipriano de Huerga; Alvar Gomez de Castro; the philosopher Fox Morcillo; last but not least Juan Verzosa, who " quamplurium linguarum non cognitionem tantum sed usum, Latinae scilicet, Graecae, Italicae, Gallicae, Anglicae ac Belgicae adjunxerit " (2). Last? Were there not Lebrija and the Portuguese Professor of Salamanca Arias Barbosa, " el patriarca de los helenistas españoles ", to whom " Hispania... debet barbariei... extirpationem " (3), and that " vir excellens, divinus, incomparabilis " Fray Francisco de Vitoria, and Vives, who

(1) N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*. Vol. I, p. 297.
(2) *Ibid.*, vol. I, p. 794.
(3) *Ibid.*, vol. I. p. 170.

Digitized by Google

even in the age of Erasmus might have vaunted himself " nulli secundus "? It was an age in which even Antequera, a small provincial town, could be described as the Andalusian Athens, an age in which (as even to-day) culture could lurk unperceived, like the unseen violet, in the provinces of Spain. Many of her scholars, on the other hand, had and deserved a European reputation and they seem to have been familiar with " todos los rincones y particularidades ", every nook and cranny of Greek.

9. *Integralism*

If it still be said that Spain produced no Hellenists of note, this can only be maintained, if at all, in the sense that Spanish scholars preferred to make Greek studies a part of their life or of biblical exegesis to devoting themselves to the editing of Greek classics. The professional scholar was as rare as the professional poet. Rarely with the Spaniard " l'uomo svanisce nell'artista ", and the result is rather a widening than a narrowing of the sphere of art. In considering Spanish literature and art of the Renaissance as compared with that of other countries, critics are struck by a characteristic predominant note, which they yet are scarcely able to define. It may be described as character or sincerity, a personal strain, gravity, earnestness, austerity, vigour, verticalism. Perhaps the word that describes it best is integralism.

An unkindly critic said of the English " leurs livres valent mieux qu'eux ". No one could venture to say that of the Spanish. But in the intensity, the tragic sense of life, the penetrating directness, the keen individualism, or even fragmentarism of Spanish literature there is something overwhelmingly attractive to certain minds. This is no literature of dilettanti but embraces the whole of life. It may be superficially less attractive, but a more thorough study constantly

Digitized by Google

reveals depths of unexpected treasure. Perhaps the best instance of an integral author in this sense in English literature is Wordsworth. Wordsworth lived his poetry, Tennyson was a maker of his. Wordsworth is a mountain, with its peaks and moors, streams and trees, flowers, bogs and bracken; Tennyson's poetry is a palace of art, thin and insignificant in parts but perfectly finished. Wordsworth's is the deeper and more enduring, Tennyson's the more superficially attractive. Spanish writers have rarely cared for exquisite finish, their aim has rarely been exclusively aesthetic, their art is the result of an inner intensity. In an interesting passage at the end of his famous treatise, the sixteenth century Spanish critic López Pinciano says :

si es cual o cual canción o soneto, lírica y epigrama, puede bien ser accesoria de otras artes principales; mas si es una obra que haga libro, menester es el hombre entero, y más si es de las especies de poemas mayores, como si dijésemos un libro de tragedias o de comedias, o una épica, las cuales obras para ser tales requieren mucha erudición (1). *Menester es el hombre entero.*

That might be taken as the true motto of Spanish literature and art. And it is this which gives them their unity and concentration, for paradoxically there is unity in the very individualism and fragmentarism. When the individual is complete a certain universality is the result. The Spanish shun the accidental and concentrate on the individual and the universal, combining the two, presenting the individual *sub specie aeternitatis*, the infinite in the finite. The details of Spanish work are always clear and individual, but underlying, as it were, bearing out the details, there is usually an informing unity. We may see this in the details of Spanish sculpture, in what have been called the " mélodies simultanées " of Spa-

(1) A. López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética*. Ed. P. Múñoz Peña (1894), p. 477.

Digitized by Google

nish music, in which melody is more common than symphony, or was more common till the end of the sixteenth century; in the distinctness of the figures in even the most crowded Spanish novel or Spanish picture. Delicate gradations, the merging of shades into one another may be as rare in Spanish literature and art as logical consistency or methodical thought; each figure, each incident and detail, sometimes minute as a background by Pinturicchio, is kept clear and separate, a whole in itself, distinct as Castilian vowel sounds or the unslurred notes of Spanish music.

There is a certain sobriety of execution even in the work of the most unbridled fancy. Intensity and purity of phrase are combined with exuberance. In much of Spanish Baroque, while the whole may be repellent, the details are often attractive, individual and almost austere. But in Baroque the underlying unity is absent, and the details become as dead twigs, instead of vital branches of a tree. If we except El Greco (and after all El Greco was a Cretan) Spanish painting is more akin to sculpture than to music; and the figures stand out from the canvas as they do from the pages of *Don Quixote*. Montaigne said of Spanish Seneca that he wrote " à pièces décousues ", and that is a criticism which might be applied to many Spanish writers; and, if it be a defect, it is also often no mean factor in their charm.

The fact is that they are artists rather than methodical thinkers or philosophers; it is the artist who can give a universal character to the individual and fragmentary. *Don Quixote* is not the only great Spanish work in which carelessness of composition is evident; nor Calderón the only Spanish dramatist who gives but little thought to the execution in his plays. Spanish thinkers give us brilliant intuitions rather than elaborate theories. Even Gracián has no philosophical system; and the mechanical system of a Descartes (Gracian and Descartes were contemporaries : the Spanish thinker died in 1658, eight

Digitized by Google

years after the French philosopher) is utterly uncongenial to the Spanish. And this is not due to any poverty of inspiration or invention. Cervantes, when nearly seventy, was as copious and richly inventive as ever; the desultory Quevedo produced a great mass of literature.

Perhaps the most remarkable instance of the concrete, individual, detailed character of Spanish literature is to be found in the treatises of the mystics, where one might have expected the abstract or abstruse. Yet far from the details being blurred, they are brought out with exceptional distinctness. The harmonizing tendency so conspicuous in the Spanish writers of the Renaissance is to be attributed to their sense of a higher unity, sufficiently immense to embrace both sides, however important and charged with detail each side might appear. The persecution of the heretics was due to the fact that they denied and subverted this unity. And on the other hand the mystic treatises were the full expression of the Castilian temperament and of the cult of unity. It is a mistake to think of Spanish mysticism as a negation or even a narrowing of the Renaissance. In uniting art and nature, life and literature, religion and culture in a greater whole it was the finest flower of the Renaissance, too fine a flower, perhaps, to be received by the narrow spirit of mankind. These mystic writers accepted and welcomed both artistic and natural beauty. In the sea of Spanish mystical treatises we discover as many treasures as in the sea itself. There are similes of goldsmith, painter or musician. There is observation of Nature as delicate and curious as that to be seen in the flowers and butterflies of Spanish sixteenth century chasubles; and constant references to the common life of everyday. Thus Osuna in his delightful prose refers to the fisherman intent on his float, boys chasing butterflies, the game of pelota, the flight of young birds, the hen that has laid an egg " y atruena la casa para que todos lo sepan ". Santa Teresa " conserva siempre un fondo

Digitized by Google

sensible " (1). The mystic ascends by the stair of created things, " por el escalera que es la orden de las cosas criadas " (2). And in this ascent every detail is the object of observation and wonder : " cada yervecica de singular gracia " (3).

" He aquí ", writes Señor Castro (4) " como este anacronismo de nuestras letras acaba por convertirse en un elemento vivo y actual para la literatura de Europa. Esa es la temible y difícil paradoja de la literatura de la Contrarreforma española. No se manifiesta en la Península nada que podamos entroncar con la tradición del Cusano o de Leonardo ; la mística viene en cambio a responder de extraña manera al afán individualista grato al Renacimiento; mas ese afán se proyecta sobre temas que son esencialmente la negación del Renacimiento y del progreso; sólo que para negar descubre y afirma : " Qué gran cosa es entender un alma ! "... La literatura y la ciencia renacentistas son ansia de captar el mundo, de ir leyendo en el " libro de Dios ", se olvidaban un poco de la intimidad, de las pobres almas, el venero máximo de lirismo. "

Here we see how Spanish mysticism in its very negation (if such existed) was constructive; and in its devotion to unity heightened and encouraged individualism. And mysticism runs through the art and literature of the Golden Age. The pictures of Zurbarán, Ribera, and Velazquez (in their realism so different from the painting of Italy) in their vertical character, a controlling unity, are able to give an amazing emphasis to details and individual figures without losing the harmony of the whole, that rhythmic sense of proportion which characterizes so vast and monotonous a building as the Escorial and so violent a picture as Ribera's Martyrdom of St. Bartholomew. Mommsen remarked that the Greek character " sacrificed the

(1) A. Castro, *Santa Teresa y otros ensayos*. (1929), p. 59.
(2) Fray F. de Osuna, *Abecedario Espiritual* Part III. *Prólogo*.
(3) *Ibid.*, Tractado III, cap. IV.
(4) *Santa Teresa*, etc., p. 62.

Digitized by Google

whole to its individual elements ". No one is more individual than the Spaniard; yet an underlying unity is always present in his art. The Spanish realized that man never has been and never can be self-sufficing. Even the heroes of the *Iliad* were not self-sufficing (1); although their gods were so many that the unity was apt to disappear. The concern of the Spanish for the beyond, the *allá*, was due to the fact that they felt instinctively that man lost and nowise gained by being deprived of transcendental relations; that his individuality was heightened, not impaired by forming part of a greater whole, as each individual pearl gains in value by being strung on a necklace.

The purely aesthetic individualism of the early Renaissance in Italy did not and could not endure; the civil or political individualism of Machiavelli was equally narrow and equally fatal; the mechanical Reason of Descartes entailed a similar shrinking of man and of the universe. The more generous philosophy of Spanish mysticism went higher and deeper, deeper into the soul of man, higher into the mystery of the universe. Far from checking what is ambiguously (with how disastrous an ambiguity!) called progress, it fostered that strength and heroic energy by which Spain had gained her world supremacy. Mysticism might repress what Seneca called the " inane studium supervacua discendi " (2) or frown on a merely superficial activity. Even so modern a Spaniard as Angel Ganivet declares that the man who through ceaseless activity has lost the power of contemplation is a barbarian. Mysticism encouraged all the fruitful work of man regarded as part of a greater whole. How could so living a faith be anything but life-giving? " Il riposo in Dio è il contrario della vita ", says a celebrated modern critic (3). But a Spaniard,

(1) Cf. H. V. Routh, *God, man and epic poetry*. Vol. I (1927), p. 94.
(2) *De brevitate vitae*, Cap. XIII.
(3) B. Croce, *Nuovi Saggi di Estetica*. (1920), p. 318.

Digitized by Google

sensible " (1). The mystic ascends by the stair of created things, " por el escalera que es la orden de las cosas criadas " (2). And in this ascent every detail is the object of observation and wonder : " cada yervecica de singular gracia " (3).

" He aquí ", writes Señor Castro (4) " como este anacronismo de nuestras letras acaba por convertirse en un elemento vivo y actual para la literatura de Europa. Esa es la temible y difícil paradoja de la literatura de la Contrarreforma española. No se manifiesta en la Península nada que podamos entroncar con la tradición del Cusano o de Leonardo ; la mística viene en cambio a responder de extraña manera al afán individualista grato al Renacimiento; mas ese afán se proyecta sobre temas que son esencialmente la negación del Renacimiento y del progreso; sólo que para negar descubre y afirma : " Qué gran cosa es entender un alma ! "... La literatura y la ciencia renacentistas son ansia de captar el mundo, de ir leyendo en el " libro de Dios ", se olvidaban un poco de la intimidad, de las pobres almas, el venero máximo de lirismo. "

Here we see how Spanish mysticism in its very negation (if such existed) was constructive; and in its devotion to unity heightened and encouraged individualism. And mysticism runs through the art and literature of the Golden Age. The pictures of Zurbarán, Ribera, and Velazquez (in their realism so different from the painting of Italy) in their vertical character, a controlling unity, are able to give an amazing emphasis to details and individual figures without losing the harmony of the whole, that rhythmic sense of proportion which characterizes so vast and monotonous a building as the Escorial and so violent a picture as Ribera's Martyrdom of St. Bartholomew. Mommsen remarked that the Greek character " sacrificed the

(1) A. Castro, *Santa Teresa y otros ensayos.* (1929), p. 59.
(2) Fray F. de Osuna, *Abecedario Espiritual* Part III. *Prólogo.*
(3) *Ibid.*, Tractado III, cap. IV.
(4) *Santa Teresa*, etc., p. 62.

Digitized by Google

whole to its individual elements ". No one is more individual than the Spaniard; yet an underlying unity is always present in his art. The Spanish realized that man never has been and never can be self-sufficing. Even the heroes of the *Iliad* were not self-sufficing (1); although their gods were so many that the unity was apt to disappear. The concern of the Spanish for the beyond, the *allá*, was due to the fact that they felt instinctively that man lost and nowise gained by being deprived of transcendental relations; that his individuality was heightened, not impaired by forming part of a greater whole, as each individual pearl gains in value by being strung on a necklace.

The purely aesthetic individualism of the early Renaissance in Italy did not and could not endure; the civil or political individualism of Machiavelli was equally narrow and equally fatal; the mechanical Reason of Descartes entailed a similar shrinking of man and of the universe. The more generous philosophy of Spanish mysticism went higher and deeper, deeper into the soul of man, higher into the mystery of the universe. Far from checking what is ambiguously (with how disastrous an ambiguity !) called progress, it fostered that strength and heroic energy by which Spain had gained her world supremacy. Mysticism might repress what Seneca called the " inane studium supervacua discendi " (2) or frown on a merely superficial activity. Even so modern a Spaniard as Angel Ganivet declares that the man who through ceaseless activity has lost the power of contemplation is a barbarian. Mysticism encouraged all the fruitful work of man regarded as part of a greater whole. How could so living a faith be anything but life-giving ? " Il riposo in Dio è il contrario della vita ", says a celebrated modern critic (3). But a Spaniard,

(1) Cf. H. V. Routh, *God, man and epic poetry*. Vol. I (1927), p. 94.
(2) *De brevitate vitae*, Cap. XIII.
(3) B. Croce, *Nuovi Saggi di Estetica*. (1920), p. 318.

Digitized by Google

much less a Spaniard of the sixteenth century, could never have written that. Union with God was felt to be a strengthening of man's vitality, of man's activity, or rather energy. " Our so-called cult of death is a cult of immortality, of life ", says Señor Unamuno; and another critic, Signor Farinelli, sees in the verses of Jorge Manrique on the death of his father " un sentimento esuberante della vita " (1).

Soto's grave under a nameless slab of granite in the Convent of San Esteban at Salamanca or the cardinal's tomb in Toledo cathedral inscribed with four words only *(pulvis, cinis et nihil)* are more daring bids for immortality than much tawdry ornament, and the magnificent simplicity of the *Coplas de Manrique* will outlive many a more pretentious poem. The robust Spanish genius has an instinct for artistic simplicity. It triumphs in wood, stone and iron. In its intensity it insists that art and literature and science and religion should be a part of life, not a separate isolated burden threatening to crush life. For the Castilian indeed there is no wealth but life, and life is too precious to be frittered away in a ceaseless and frivolous activity. It might have been with the Castilians in mind that Walter Pater wrote " That end of life is not action but contemplation, being as distinct from doing, a certain disposition of the mind, is in some sense or other the principle of all the higher morality " (1). It must always be remembered that the establishment of the supremacy of Castille in the Spanish Peninsula coincided with the advent of the Renaissance. Critical balance, breadth and a concern for essential things are characteristics of the Castilian genius. Fernando del Pulgar's praise of a man was to call him an " hombre esencial ", and Gracián specially characterizes the Castilian as *sustancial.* In this integralness the Castilian is in strong contrast to the Celtic

(1) A. Farinelli, *La Vita è un Sogno.* Vol. I (1916), p. 101.
(1) *Appreciations* (1920 ed.), p. 62

Digitized by Google

temperament, continually changing and ever in extremes. The Castilian sees life steadily and whole and his literature is less a revelation of moods than a record of this integral vision.

At first sight no two peoples could seems more unlike than the ancient Greek and the Castilian. Yet there is the same clear vision, the same love of what is personal as opposed to the mechanical; absorbing interest in man, subtlety in distinctions, love of truth and of historical poetry, practical insight, close communion between the human and divine, a sense of harmony, proportion and restraint, a craving for expression, and love of life and the full light of day. The Castilian genius is less flexible, less supple, more formal, with a certain Roman massiveness. A Greek spirit, one might almost say, in a Roman body.

The Castilian genius finds expression in broad rhythmic designs and a solid simplicity. There is breadth in his streets and in his buildings, in the Spanish cathedrals and the city squares. One must remember this Castilian breadth and integralism in considering the Renaissance in Spain. The Castilian temperament has always shown itself jealous of any narrowing of life; and compared with its vision of the infinite, the Renaissance itself, that great awakening, was to some extent a narrowing of life. Beauty and religion were two great unifying influences; but there need be no opposition between them; they must be wrought into one. Spanish realism, with its powerful choice and concentration, its restraint and the imagination which restraint must always imply and which the Renaissance so often lacked, could absorb the new life of the new school and continue to materialize the spiritual and spiritualize the material until, in Pater's words, "the spiritual attains the definite visibility of a crystal". The classical influence of the Renaissance, humanism, the horizontal, was combined in Spain with the influence of the Middle Ages, religion, the vertical. No nation has striven more fervently

Digitized by Google

to blend form and spirit, to combine the real and the ideal. In Italy the cult was of form only, of a marvellous perfection for a period but degenerating inevitably into the hollowness of the *Seicento*. In France the cult was of the idea : " Bembo est vaincu par Erasme ". In Spain the artistic sense of Italy was combined with a more substantial vein, a native vigour and spiritual intensity. Even beauty was not to be a cold perfection but to be instinct with life and energy, form alive through spirit.

> Hermosura dice entera
> Perfección, belleza no.

says Calderón; but Quevedo adds :

> No puede en la quietud difunta hallarse
> Hermosura que es el fuego en el moverse.

In the Spanish ideal of beauty there must be life and movement, fire, *gracia*. " Grace is beauty in action " said Disraeli. To the Spanish, beauty is always beauty in action. The spirit of Spain has rightly been called flamelike. It is both massive and fervent. It is not without reason that the carnation, flame-like yet substantial, is the national flower of Spain.

In no country is the ethical and aesthetic more intimately mingled (the same epithet *feo* denotes what is aesthetically and what is morally ugly). A spirit of didacticism runs all through Spanish literature, but it is an artistic didacticism. There is, if one stays to consider it attentively, true criticism in the remark of Gracián that " si el Ariosto hubiera atendido a las morales alegorías, como Homero, de verdad que no le fuera inferior ". Ariosto's poem does suffer from absence of any serious purpose, and, worse, any serious conviction. The didacticism in Spanish literature is often ascribed to the influence of the Church, of the Inquisition and the Counter-Reformation. It is much truer to say that it is inherent in the race. It is part of the practical, integral character of the Spanish. No doubt when the Archpriest of Hita vaunts his

Digitized by Google

moral aim we need not take him too seriously : " nimium ne crede poetae " ! There is something a little strained also in the didactic purpose of another merry churchman, Diego López de Cortegana, in his translation of Apuleius, published probably at Seville in 1513 (1). But the *Tragicomedia de Calisto y Melibea* is bitterly didactic. Rojas could have said of his tragicomedy, with greater justification than Sterne of *Tristam Shandy* and Quevedo of *El Buscón*, that it is " a moral work ". To Cervantes the drama is " the mirror of what we are and of what we ought to be ", and while to Dryden poetry only instructs as it delights ", Cervantes more intimately combines the *utile dulci* : " al paso del deleite lleva consigo la honestidad y el provecho ". Balbuena and Tirso de Molina claimed to write for the sake of art without any moral purpose, but the most unlikely authors professed a didactic aim; Espinel, for instance and Castillo Solórzano and Quevedo, who, after assuring the reader of *El Buscón* that " no poco fruto podrás sacar dél ", says of his *Sueños* that " más atienden a enseñar que a entretener ". It would be a mistake to think that this was a result of subservience or hypocrisy; it was innate. The works of Alfonso X and of Don Juan Manuel are, of course, strongly didactic. Mena's *Laberinto* and the whole of the fifteenth century literature, with its wearisome allegories, had a stringent moral purpose. Santillana, to whom poetry was a " fingimiento de cosas útiles " took delight in Dante, but it was in the " moral sentences " of Dante. The didacticism of Berceo and of other, less inspired, poets of the *cuaderna via* is obvious. Antonio de Herrera said that Spanish ballads differed from those of other countries in being true (composed with an immediate practical purpose). The critic Luzán, unlike Cascales, had a craze for didacticism.

(1) Cf. M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. (1902) p. 76.

Digitized by Google

Some critics hold that a work of art must necessarily lose by having a serious or didactic purpose, but this was the weakness of the early Renaissance. Art for art's sake is like a ripe, cut melon, which soon decays; the true art is the vigorous growth, with a definite purpose, of the trailing leaves and flowers, not a brief consummation with no sustaining energy to preserve it. Sincerity is the characteristic note of Spanish art and literature, and sincerity is ethical. It is also artistic, the only true and permanent basis of all great art. The expression of this sincerity, the vision of the individual soul, is necessarily something foursquare, more substantial and universal than any mood, however exquisite.

It has often been denied that Castilian literature (and the great masterpieces of the Spanish Renaissance were all Castilian) is rich in lyrism or in love of Nature. A Spanish critic in 1674, Francisco Nieto y Molina, said that there had been only five great Spanish poets: Lope, Quevedo, Góngora, Montalbán and the Prince of Esquilache. But even if we add or substitute Garci Lasso, Luis de León, San Juan de la Cruz, Herrera, such an enumeration gives no idea of the wealth of lyrism contained in Castilian literature; for Spain has produced a mass of exquisite poetry quite out of proportion to the number of her great lyrical poets and to be found in no anthology but buried in the mass of her literature. Lyrism, like religion, has been built into the whole conception of life; it is implicit not disengaged. It permeates the drama, it gleams fitfully even in the plays of Cueva, and such a passage as the ending of Calderón's *El Mágico Prodigioso* is purely lyrical, without lyrics.

To a less extent the same may be said of the Spanish appreciation of Nature. Even in the earliest poems, in the *Poema de mio Cid* and in the poems of Berceo, it is felt to be present although not explicit; and as the Renaissance gradually imposed itself, the love of Nature, even of Nature in her sterner aspects,

Digitized by Google

the mountains and the sea, grew and deepened in Castilian literature. But as these writers of the Spanish Renaissance are integral we must treat them integrally; we must read them not in extracts or in chosen works but in their entirety, and in their Latin works as well as in the Spanish. " Son hijas del mismo ingenio " as Fray Luis de Granada's modern editor and biographer, Fray Justo Cuervo, says of his Latin works (1). The monotony of Spanish literature is of the surface, the treasures lie underneath. The scene is set against a familiar background and it is the reader's delight to see how character is developed against this background which he may know so well. It is only to a superficial or hurried student of the Spanish drama that it seems external. Its characters react in infinite variety to familiar situations, as to the *aficionado* the killing of each successive bull in the arena presents continual variety of interest. Spanish literature is apt to be something more comprehensive than literature, comprehensive as life; and it therefore requires more than a superficial study to extract its treasures; the true student is he who is willing, in the words of a great writer of the Golden Age, " pasar muchas hojas para hallar un buen bocado ", but those who have the patience to do this will not deny that Spain received the full spirit of the Renaissance although she blended it with Spanish realism and a more complete view of life and art.

10. *Moderation and balance*

To many critics it seems a paradox to speak of sixteenth century Spain and moderation, or balance, in the same breath. Yet the idea of an exceptionally intolerant Spain in that period of intolerance can hardly survive a steady and unprejudiced reading of the Spanish writers of the Golden Age. One cannot

(1) Fray J. Cuervo, *Biografía de Fr. Luis de Granada*, etc. (1895), p. 127.

Digitized by Google

fail to be struck by their breadth and receptivity, their tolerant, moderate spirit. One is reminded that it was in Spain that a convent had inscribed over its entrance the lines :

> To all my door stands open, hale and sick,
> To pagan even as to Catholic;

a country in which Moor and Christian could join to sing the *Cantigas de Santa María* (1); where in architecture a great Gothic cathedral such as that of Seville can have a Moorish tower, and in painting Flemish and Italian go hand in hand, while in music Eastern and Western influences were combined. One remembers that a Spanish Hieronymite of the sixteenth century could write (quoting another Hieronymite friar): " Nuestra Orden a ninguno aborrece, a ninguno desecha ni pospone por solo ser Judío, Moro, Arabe, Pagano, Turco " (2), and in another passage insist : " No es Dios aceptador de personas, sino que recibe a quantos le reciben y temen sus mandamientos; ni hay en él distinción de Judío, Griego, Arabe o Gentil, rico y abundante para quantos le llaman y desean " (3), and a Spanish Dominican put in the following eloquent plea for toleration :

> Mas en este lugar la caridad cristiana y el celo de la salvación de las ánimas me obliga a avisar a muchos falsamente celosos de la fe, los cuales tienen creído que no pecan haciendo mal y daño a los que estan fuera della, sean moros o judíos o herejes o gentiles. Engañanse estos grandemente; porque tambien estos son prójimos como los fieles (4).

Much might be said of the comparative moderation of the Inquisition censorship in Spain (5).

(1) For instances of religious toleration in medieval Spain see R. Menéndez Pidal, *Poesía Juglaresca y Juglares* (1924), and *La España del Cid* (1929).

(2) Fray José de Sigüenza, *Historia de la Orden de San Jerónimo*. Vol. II (1909), p. 36.

(3) *Ibid.*, p. 387.

(4) Fray Luis de Granada, *Introducción al Símbolo de la Fe*. Part IV, cap. 17.

(5) For an instance see M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica*. (1902), p. 754.

Digitized by Google

Stable, conservative, traditional Spain showed in the Renaissance the Spanish capacity to see two sides of a question, to distinguish, harmonize, balance and construct. She accepted the Renaissance not with sudden rapture but as a potent new element in her ancient culture. Through her large, rhythmical, unmechanical sense of rightness and proportion, her serene outlook and energetic life, she infused substance and virility into the Renaissance. While she refused to sacrifice life to culture, she imbued her life with a broad and generous culture and absorbed diverse influences. We have seen that the most devoted Spanish Aristotelians were always ready to pay glowing homage to Plato. When Italian influence was at its height French culture was not neglected. Lope de Vega and Argote de Molina (" el más excelente Ronsardo "), Covarrubias and Bartolomé de Argensola (" Ronsardo, poeta francés de mucha gallardía "), could appreciate the genius of the great poet of the Pléiade. Azpilcueta always looked back with pleasure to his sojourn in France :

Fateor etiam me solere Gallias, in quibus est etiam Flandria, cum undecim aliis, ut arbitror, dominiis aucta, magnificare; quas qui parvifacit neque illas vidit neque geographiam earum, neque res in eis gestas intelligit. Neque diffiteor me, qua parte par est, amare Gallias; tum quia magna pars earum Majestati Catholicae paret; tum quia, gratia Deo, in eis didici quod ejus ope fideliter nostrates docui; tum quia quo tempore in eis degebam magna erant in Deum religione et Reges suos obedientia et inter sese simplicitate, humanitate, mutua dilectione, dulcique ac modesta consuetudine, ab omni vanitate superbiaque ut plurimum aliena (3).

A little later Sebastian de Covarrubias y Orozco showed the same keen appreciation of France.

And even England, Spain's great enemy in the sixteenth century, although the English and Germans on account of their heresy were commonly regarded by Spaniards as outside the pale of civilization, received some measure of praise. Spanish

(3) Martín de Azpilcueta, *Epistola Apologética*, ap. Arigita, *El Doctor Navarro*, etc. (1895), p. 61.

Digitized by Google

writers acknowledged the courage and chivalry of both Drake and Sir Richard Hawkins. Cervantes, most patriotic of Spaniards, with the moderation of true courage, calls the English a discreet people, an epithet which with him was cordial appreciation. Hójeda (1) speaks of "la magnífica Bretaña"; and Balbuena says that Great Britain had formerly given "bellos resplandores" to the temple of Fame and that even now, in the early seventeenth century (although the speaker is referring to an earlier time):

> Es reino ilustre, rico y belicoso,
> De gente afable, humana, y sus banderas
> Temor del gran Oceano espantoso
> Serán en las edades venideras (2).

Many illustrious sixteenth century Spaniards were personally acquainted with England. We see Juan de Vergara, for instance, taking leave of Vives at Southampton and giving him a pamphlet for Erasmus (3); and Vives himself of course spent an important part of his short life at London and Oxford. The moderate and tolerant spirit of Cervantes, who could thus find a word of praise even for the nation which had undone the work in which he was proud to have taken part at Lepanto, was almost as conspicuous as that of Montaigne himself; and, in face of misfortunes and hardship which might have crushed the boldest spirit, maintained his smiling serenity to the end.

The same breadth and serenity marks other great Spanish writers of that age, from the steadfast magnanimity of Sepúlveda, the penetrating yet liberal scholarship of Juan de Valdés and of Alfonso de Valdés, and the universal mind of Vives, to the generous criticism of García Matamoros, the balanced judgment of Fray Francisco de Medina and Pedro de Valencia,

(1) *La Cristiada*, Canto I.
(2) *El Bernardo*, lib. XIII and XVI.
(3) *Clarorvm Hispaniensivm Epistolae Ineditae*, (1901), p. 76

Digitized by Google

the tolerant spirit of López Pinciano and the singularly equable and serene temper of the Dominican Fray Luis de Granada. There is always a core of moderation and good sense beneath Castilian emphasis and external show.

The fantastic elements have been caught a little superficially by non-Castilians and brilliantly imposed by them with brush and pen. " En España son tanto menos feroces " says a foreign observer at the beginning of the seventeenth century (1). Mariana was not the only Spaniard of that age who disapproved of or protested against the bullfights. Lope de Vega has a passage strongly condemning them. In *Los Vargas de Castilla* Millán considers the bullfight a " fiesta temeraria ", and Don Tello supports him :

> no te falta
> Razón, que esta fiesta bruta
> Sólo ha quedado en España;
> Y no hay nación que una cosa
> Tan fiera y tan inhumana,
> Si no es España, consienta (2).

The show was so brilliant that it naturally attracted the attention and condemnation of foreigners, as did the equally brilliant and emphatic *autos de fe*, whereas the sports, perhaps equally cruel, but more hidden, of other countries, and their more obscure and impartial burnings did not invite the same criticism. It is very doubtful whether the Spanish were or are more cruel or ferocious than other peoples; in fact they are capable of deep tenderness, but it is not superficial nor worn on the sleeve. To Rufo the bullfight was an " aborrecible y lastimoso espectáculo " (3); Bartolomé de Argensola spoke of it as " el

(1) See A. Morel Fatio, *L'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle.* (1878), p. 255.

(2) See M. Menéndez y Pelayo, *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Vol. V (1925), p. 129.

(3) R. Ramírez de Arellano, *Juan Rufo, Jurado de Córdoba.* (1912), p. 56.

Digitized by Google

espectáculo inhumano " (1). Vanegas disapproved of the national sport :

A los que dieron facultad de correr toros les pone delante todos los males que de allí procedieron, como son cuchilladas, que por maravilla faltan, meriendas y colaciones hechas a mala parte. Allí se traman los adulterios, de allí nacen las competencias, allende de los juramentos que pasan de cuenta y puñadas de muchachos que son muy anejas al correr de toros; demás de los que no volvieron a casa porque fueron tributarios del coso (2).

If it seems a little hard that boys might not come to fisticuffs without incurring these moral thunders, many a writer who was a less severe moralist than Vanegas joined him, then and later, in condemnation of the bullfights. Salas Barbadillo championed " el noble ejercicio de la pelota ", and calls the bullfight " la fiesta para mí en todos tiempos cansada; tanto que si en algo dejo de ser español es en no deleitarme con semejante regocijo " (3). And Cadalso nearly two centuries later was of opinion that :

las que llaman corridas de toros, según todo autor extranjero y según todo hombre sensato es diversión de gentiles, pues consiste en ver exponer la vida de los hombres, fiada sólo en lo que con mayor razón merece nombre de barbaridad que de habilidad en jugar con semejantes fieras (4).

And all these opinions belong to a time before that in which mercenary traffic in old horses had reduced what was intended to be a noble sport to a disgusting shambles. There were differences of opinion then and now : Espinel for instance, as became a native of Ronda, approved of the bull-fights (5). There are many other indications of the humane character

(1) *Epístola II.*

(2) *Agonía del Transito de la Muerte.* Punto III, cap. XVIII. (Nueva Bib. Aut. Esp. Vol. XVI (1911), p. 182).

(3) *Corrección de Vicios* (1615) in *Obras*, ed. E. Cotarelo y Mori. Vol. I (1905), p. 275.

(4) *Cartas Marruecas* (1793), N° 72.

(5) Espinel, *Vida de Marcos de Obregón.* (Clásicos Castellanos). Vol. II, p. 98; Cf. A. de Valdés, *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma.* (1928), p. 206 : " No me parece mal que el vulgo se recree con correr toros ".

Digitized by Google

of the Spanish in the Golden Age or of the existence of a humane current of thought in a barbarous age. We may deplore the fact that two heretics were burnt alive in an *auto de fe* at Valladolid in 1559, but we must also remember that seventeen defenceless women were burnt alive as witches in Essex in 1582. The comparatively humane treatment of witches in Spain and Ponce de León's care for the deaf and dumb are examples of Spain's superiority in this respect. Valles refers to :

> Petrus Pontius, Monachus Sancti Benedicti, amicus meus, qui (res mirabilis) natos surdos docebat loqui, non alia arte quam docens primum scribere, res ipsas digito indicando, quae characteribus illis significarentur, deinde ad motus linguae quae characteribus responderent provocando (1).

With similar, or perhaps even with exaggerated humanity Covarrubias frequently protests (2) against the thrashing of schoolboys, although he was doubtless right in wishing that learning should be regarded as a privilege rather than a duty : the saying " la letra con sangre entra " really corresponded to the absurd modern system of compulsory education. The historian Mariana considered the joys and sufferings of animals; López Pinciano held that they have " una sombra de discurso " (3). Luis de Granada eagerly observed all their ways. Vanegas was equally sensitive and he criticized the lack of sensitiveness in the Stoic creed. Salas Barbadillo, referring to slaves, speaks of " muchos buenos a quien los señores tiranos oprimen con esclavitud igual a la vida " (4). Luis de León in the same spirit wrote fiery words on behalf of domestic servants, and a century before the passage in La Bruyère which has been said to " mark a crisis in the conscience of

(1) Valles, *De Sacra Philosophia*. Cap. III.

(2) *Tesoro de la Lengua Castellana*, s. v. zurriago, etc.

(3) Cf. Valles, *De Sacra Philosophia*. Cap. 44 and 55; and E. Bullón Fernández, *El alma de los brutos ante los filósofos españoles*. Madrid, 1897.

(4) *El Caballero Puntual* in *Obras*, vol. II (1909), p. 211.

Digitized by Google

Europe " (1) the Augustinian in passages of burning fervour had dealt with the rights and oppression of the peasants. We hear much of the *bizarría*, the *soberbia* and *altivez* and *arrogancia* of the Spanish when their empire was at its height; but the quality of mercy and compassion were equally prominent. Cervantes says that cruelty and courage never go together; a sentiment echoed by Calderón in a later generation : " Ningun cruel fué valiente, ningun valiente fué fiero " (2); and many a character in Spanish literature is not only brave but *piadoso*, like Don García in Alarcón's *La Verdad Sospechosa*. Núñez Alba speaks of " la piedad española " (3). Mariana says that we are naturally inclined to favour the weak : " Siempre favorecemos la parte más flaca " (4); D. Francisco de Borja has the lines " Juntas la fuerza y la piedad de España " and " Y es la piedad honor de la vitoria " (5); a sentiment made visible for all time in Velazquez' painting of the Surrender of Breda.

Intolerance and obscurantism are commonly supposed to have gone hand in hand in the Spain of the Golden Age; but there are many proofs that Spain's conservatism was not stagnant nor her thought unreceptive. We are apt to think of the Spanish as accepting evils fatalistically without thought of improvement, and making no attempt to alter natural features because God had willed them so, " e più non dimandare ". Ζεὺς γάρ κ'ἔθηκε νῆσον εἰ κ'ἐβούλετο (6). Yet we find the

(1) Sir E. Gosse, *Three French Moralists*. (1918), p. 85.

(2) *El Segundo Cipión*. Cf. Mariana, *Historia de España*. VII, 12 : " La crueldad antes altera que sana "; and Rojas Zorrilla, *El Catalán Serralonga*. (Bib. Aut. Esp. p. 567) : " Que no sabe ser valiente El que ser tan cruel sabe "; and *No hay amigo para amigo* : Piadosos los perdonamos, España tiene este vicio. (Ib. p. 100).

(3) *Diálogos* (1890), p. 93.

(4) *Historia de España*, XIV, 4.

(5) *Nápoles Recuperada* (1615), Canto II.

(6) *Herodotus*, I, 174.

Digitized by Google

Jesuit Mariana, in considering " si sería posible o no hacer nuestros ríos navegables " giving the very sensible reason that " Es muy dificil que nadie haga lo que no pudieron los romanos " (1); and if San Juan de la Cruz uses the phrase " Hacen a Dios grande injuria y desacato metiendo su tosca mano donde Dios obra " he is referring not to material improvements but to presumptuous confessors (2). Calderón ridicules the attitude with fine irony in an *auto* written when he was the last great surviving figure of Spain's Golden Age :

> Si Dios quisiera que no
> Fuera pobre, Dios le hiciera
> Rico como a mi, y le diera
> El puesto que a mí me dió;
> Luego, si es en su voluntad
> Que como pobre padezca,
> Todo cuanto yo le ofrezca
> Para su necesidad
> Contra la distributiva
> Justicia será (3).

And Fray Luis de Granada in a very liberal spirit says " Muchas cosas hay muy acostumbradas y muy malas y otras hay muy nuevas y muy buenas " (4), and he himself accepted dissection (5), which many in that age condemned as impious. The attitude towards asceticism is equally moderate. Fray Luis de Granada exhorts his reader " tomar las ocupaciones con templanza "; the Western peoples cannot fast like those of the East; the body is to be treated with a wise temperance, " ni lo regalemos ni lo matemos; ni le quitemos lo necesario ni le demos lo superfluo ". " Mas todo esto se ha de hacer con discreción y moderación porque de tal manera castiguemos el enemigo

(1) *Del Rey y de la Institución Real*, lib. III, cap. 8.
(2) *Obras*. Edición crítica. Vol. II (1912), p. 458.
(3) *Lo que va del hombre a Dios*, sc. VI.
(4) *Guia de Pecadores*, II, 15.
(5) *Introducción al Símbolo de la Fe*, I, 24.

Digitized by Google

que no matemos al hombre" (1). Similarly Fray Juan de los Angeles condemns "abstinencias imoderadas" and San Juan de la Cruz, who did not spare himself, recommends discretion.

It is in her serene critical examination and blending of various foreign influences that Spain shows her greatest originality. El Brocense, who so enthusiastically enjoined imitation of the classics, was also a champion of the more indigenous Mena and his versification. López Pinciano showed a similar breadth of view. The physician of Philip II's sister, the Empress of Austria, during her sojourn of many years at Madrid, has been variously judged. His modern editor, Múñoz Peña, considers him an original thinker and makes no mention of his Italian predecessors. Señor Castro represents him as following the Italian theorists almost blindly (2). His real contribution seems to lie less in original thought than in the critical balance with which he presents the literary problems of his day and indeed of all time, and the tolerant spirit by which he shows himself in advance of his age. Although his book has been considered a defence of the classical drama against the innovations of Lope de Vega, he is no fanatical adherent of the classics. In a passage in which he is seen to be far more modern than Voltaire he says "no se deben algunas decir manchas por salir del camino ordinario, pues algunas veces se sale con hermosura del arte, y no todos los preceptos de estado y políticas estan en las historias, ni tampoco todos los de la poética se ven experimentados en las acciones; así que no es suficiente causa para culpar alguna acción el decir. No lo usó Homero, no Virgilio, no Euripides, no Sófocles". (Writing a few years before the death of Philip II, and over

(1) *Memorial de la Vida Cristiana*. Tratado II, cap. 3.
(2) A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*. (1925), p. 30, etc.
(3) *Filosofía Antigua Poética*. Epistola XIII (1894 ed.), p. 509.

Digitized by Google

half a century before Molière's death, he remarks that the art of the actor is wrongly discredited, " menos estimada de lo que merece ", and he asks (referring to actors) : ¿ porqué han de ser tenidos por infames ? ¿ Qué razón puede haber para un disparate como ese ?... ¿ Vos no veis que es un disparate ? (1). Here was originality of the heart and head, not uncharacteristic of the Spanish in that age.

Two questions very prominent at that time were that of the natives of the New World and a new Golden Age (with new ideals of Progress and Liberty), and that of the system of Copernicus : whether the Earth moved. In the treatment of both these vexed questions the golden good sense and essential moderation of Spain in the Renaissance are apparent. When we recollect Bacon's airy scoff at those who accepted the Copernican theory, we are not surprised to find very enlightened Spanish writers such as Luis de León, Luis de Granada and even the scientific Valles regard the Earth as stationary, poised in space (and perhaps man has never recovered his full former dignity since he became convinced that he was being thus outrageously whirled through space).

But we *are* surprised when in the sixteenth century in " benighted " Spain we find the Augustinian Fray Diego de Zúñiga accepting the Copernican system and Ptolemy and Copernicus figuring side by side in the Statutes of 1561 of Salamanca University. The historian Cabrera similarly brackets together " los insignes Ptolomeo y Copernico " as Fray Luis de Granada brackets the two " excelentes filósofos " Plato and Aristotle, while Valles is inclined to be incredulous as to the accuracy of both Ptolemy and Copernicus (2). Nor can we forget the famous passage in the works of that incomparable Carmelite, San Juan de la Cruz, in which he seems manifestly

(1) *Ibid.*, pp. 492, 493.
(2) *De Sacra Philosophia*, cap. 55.

Digitized by Google

to accept the new system: " todas a una parezcan moverse, al modo que al movimiento de la tierra se mueven todas las cosas naturales que hay en ella, como si no fuesen nada ", which was changed from this in the manuscript to the following in the printed texts " Al modo que, si se moviese la tierra, se moverían, etc. " (1).

As to the Golden Age, the Spanish brought back from the New World no fantastic visions. Whatever romantic notions they may have entertained were dispelled by close acquaintance with the customs and character of the natives; although Gracián later might use the " puer in silvis " as a rod with which to scourge civilization. The natives found a champion in advance of his time in Las Casas, who in his enthusiasm was led into many an exaggeration, while Sepúlveda, often wrongly regarded as an advocate of slavery, showed here as in other matters the balanced sanity of a great mind. To the Spanish writers of that time the Golden Age belonged to a distant past, not to the future, as in Rabelais. Fray Luis de León even denied that there had ever been or ever would be a golden age on earth. Mariana, like Don Quixote, placed it in the past (2). Mexía believed in a time when the fruits and herbs were " de mayor virtud " (3) and Vanegas similarly thought that the ordinary fruits of the earth had once been more succulent than partridges. Cervantes made Don Quixote come to terrible grief in his attempt to bring back the Age of Gold into that age of iron; a tremendous but little heeded warning to all ignorant and well-meaning persons who, instead of minding

(1) San Juan de la Cruz, *Llama de amor viva*. *Obras*. Vol. II (1912), p. 476; and Fray Gerardo de San Juan de la Cruz' note. Half a century after the death of San Juan de la Cruz the matter is still uncertain. Cf. Rojas Zorrilla, *Peligrar en los remedios*. Act. II. (Bib. Aut. Esp., p. 356):

Y hay quien dice que la tierra
Se mueve incierta y errante.

(2) *Del Rey*, I, 1.

(3) *Silva de Varia Lecion*, ad init.

Digitized by Google

their own affairs and reforming themselves set out to mind the affairs of their neighbours and alter the face of the world.

We reach the conclusion that Spain was the nation which received the Renaissance with conspicuous balance and serenity :

> with a steady sense
> To feel and measure all the excellence
> Of things.

She both felt and measured; she showed herself at once receptive and critical, absorbing and modifying, welcoming the culture of the Renaissance, rejecting its superficialities and excesses, and setting it on a broad democratic basis which gave it an exceptionally long and fruitful life in the Peninsula.

Digitized by Google

II. LITERATURE AND THE PEOPLE

11. *A period of upheaval*

The discovery of the New World brought greater upheaval to Spain than to any other country in Europe. A few cities of Italy saw their commercial prosperity wither away like a plant whose roots have been cut; but the whole of the Peninsula was convulsed. The fame of the discoveries soon penetrated to the remotest village; there was not a peasant who did not dream of sudden riches; not a swineherd or shepherd-boy later who did not see in himself a potential Cortés or Pizarro. The emigration from the country set in early. In the year 1527 Gil Vicente can say " Cedo não ha d'aver vilãos ", and soon there'll be no peasants left, " porque os lavradores fazem os filhos paçãos " (1). The burden of this complaint is felt all through the literature of the ensuing hundred years. " Nadie de su estado está contento " :

> El más humilde oficial
> En viéndose con dinero
> Se nos mete a caballero (2).

Sancho Panza, in aspiring to become Governor of a province, was no isolated case but representative of the peasantry of his time. The peasants listened to the romances of chivalry and the more adventurous among them believed that their strong right arm was capable of conquering empires. It was this mistaken form of chivalry that Cervantes smiled away, too late. Sabuco (3) in 1587 says that " En los buenos tiempos

(1) Gil Vicente, *Farsa dos Almocreves*. English version (1920) p. 44.

(2) Antonio Enriquez Gomez in *Poetas Líricos*. (Bib. Aut. Esp.). Vol. II, p. 391.

(3) Sabuco de Nantes, *Obras*. (1888), p. 191.

Digitized by Google

y siglo dorado (that unseizable golden age : Sabuco is writing sixty years after Vicente's complaint) quando con paño pardo todos araban, no avia pobreza : los más honrados y favorecidos eran el labrador y el pastor. Ahora vemos lo que passa y quan pocos son los que echan mano a la esteva del arado, y quan muchas las contiendas, marañas y pleytos y muchos los letrados y muchos los zanganos y muchos los mercaderes y los que se dan a holgar ". The price of a pig or of a cow doubled between the years 1519 and 1565 (1); and at the end of the century there was a further rise in the cost of living, so that a yard of velvet, which might be worth three ducats in 1588, cost over four in 1600, and the price of a hat or pair of shoes had more than doubled during the same twelve years. A student could live at Salamanca University on sixty ducats in the year of the Armada but required twice that amount at the time of the death of Philip II. " Von dem blühenden Zustande des Landes bei Philipps Thronbesteigung war bei seinem Tode nur noch ein schwacher Abglanz vorhanden in der Blüte von Sevilla " (2).

Some historians, seeing Spain become poorer and poorer as the sixteenth century advanced, have cast doubts on the wealth received from the New World. Recently an able critic has voiced these views and declares that " esa riqueza y afluencia de oro son menos históricas que legendarias ", " se reducen a un mito " (3). Such, however, was not the view of the Spanish in the Golden Age. Fray Luis de León speaks of " la incomparable riqueza de las minas del Nuevo Mundo " (4). Mariana, who foretold with so clear an insight

(1) K. Haebler, *Die wirtschaftliche Blüte Spaniens im 16. Jahrhundert und ihr Verfall.* (1888), p. 161.

(2) *Ibid.*, p. 78.

(3) P. Pedro M. Vélez in *Religión y Cultura.* Enero de 1929, p. 62. For a careful account of the wealth from the Indies see F. de Laiglesia, *Estudios Históricos.* Vol. II (1919), pp. 96 and 229.

(4) *Exposición de Job*, cap. 28.

Digitized by Google

the approaching ruin of the Spanish empire, writes that " nos ha proporcionado grandes tesoros el comercio de la India y los galeones que vienen anualmente de América " and refers to " oro, plata y piedras preciosas sin número y sin medida " (1); and Gracián in *El Criticón* half a century later : " Si España no hubiera tenido los desaguaderos de Flandes, las sangrías de Italia, los sumideros de Francia, las sanguijuelas de Génova, ¿no estuvieran hoy todas sus ciudades enladrilladas de oro y muradas de plata? (2).

This was the burden of Quevedo's lamentation : the tomb of Spanish gold was in Genoa, and in the usury of " los cazadores de Francia, de Italia y Holanda "; (3) in 1627 Spain " está sin un real de plata " (4). But the wealth had certainly been very great. Spain alone, said Quevedo, had made hers the spoils of the world, and now all the nations united to despoil Spain alone. With this wealth had grown materialism, pomp, luxury, display and love of unproductive expenditure. " Virtuti valediximus, luxus et pecuniae vilia mancipia sumus ", wrote Lupercio Leonardo de Argensola in 1602 (5). In this chaos of ambitions and rapid changes of fortune it might be a little difficult to say what was and what was not the people. Men rose so swiftly to great wealth and station and sank so swiftly into penury that the people resembled the *arcaduces* of a great *noria*-wheel, the wheel of Fortune, the same earthenware

(1) *Contra los juegos públicos.* (Bib. Aut. Esp.). Vol. XXXI, p. 495; Many similar passages could be cited from the historians of the Indies, Lopez de Gomara and others. Cf. Hernandez de Oviedo, *Sumario.* (Bib. Aut. Esp., p. 515) : " Qué inumerables tesoros han entrado en Castilla por causa de estas Indias y qué es lo que cada dia (in 1525) entra ".

(2) *El Criticón.* Part II. Crisi 3.

(3) Quevedo, *El Chitón de las Tarabillas.* (Bib. Aut. Esp.) Vol. XXIII, p. 251.

(4) Quevedo, *El Entremetido y la Dueña y el Soplón* (Bib. Aut. Esp.). Vol. XXIII, p. 372; Cf. Lope de Vega, *El Anzuelo de Fenisa.* III, 21. De plata que le frrece la India a Italia enriquece (España), a Francia y a Berbería.

(5) Letter to Justus Lipsius.

Digitized by Google

vessel now full, now empty, now on its head, now poised and stable. But in this confusion the golden dreams gradually faded and were replaced by pessimism and disillusion. In a sense the New World had submerged the Old, instead of redressing its balance. " Vere affirmare possumus, wrote Campanella, mundum novum quodammodo perdidisse mundum veterem " (1). The rise in prices might have brought with it a revival of agriculture, but by that time the country was depopulated. The people that counted was the floating populace in the great cities. Relations between them and men of rank and culture were no longer those of tradition and affection but of ambition and envy. For literature this widening gulf was lamentable indeed, for, while cultured writers might still enrich their thought and style by the popular literature which, indeed, the upheaval had brought again to the surface, the people, cut off from its ancient literary traditions, derived little benefit from the writings of the cultured.

12. *Enthusiasm for learning*

Spain is often considered unliterary. The Italians in the sixteenth century considered her plainly " barbarious ". Yet rarely if ever has such an enthusiasm run through a whole country as in Spain during the hundred years which followed the discovery of America. To be capable of discussing and defending religion was a part of the patriotism of every Spaniard; to acquire a knowledge of Latin was to be enabled to rise to the highest posts in Church and State, however humble one's origin, " ad altissimum dignitatis atque potentiae gradum ". The humblest and most impecunious peasant felt that there was something to be said for this learning, that there might be money in it; for the enthusiasm was not wholly disinterested

(1) *De Monarchia Hispanica* (1640), cap. 16.

Digitized by Google

in that materialized age any more than in any other. But a vivifying keenness in the acquisition of knowledge had infected literally both peasant and king. Cabrera says that the zest for learning was due to the fact that King Philip II had a sharp eye for merit and selected men for their worth not for their birth and that he " elegía a quien no pedía y merecía "; " y así en su reinado se aplicaron todos a las letras " (1). The stimulating influence had already come from above in the reign of Ferdinand and Isabella. Before their time, says Sepúlveda, in words which it is to be feared may ring somewhat as a reproach in a more degenerate age " rarissimum erat Hispanum hominem illustri loco natum videre qui vel litteras latinas didicisset " (2). In 1553 Garcia Matamoros says that it was then considered as a disgrace for a nobleman to be ignorant of Latin : " non tam praeclarum est scire latine quam turpe nescire " (3). Towards the end of the sixteenth century a caballero might have a library of fifty Italian and Latin books : " un estudio con cuatro docenas de libros italianos y latinos " (4).

Reaction came when learning descended to the people and in 1611 Covarrubias laments that noblemen vaunted that they would have no Bachilleres in their family. But in the previous century high and low were certainly imbued with a common ardour, which prevented the divorce effected by the Renaissance between culture and the people from making itself immediately felt in Spain. In the last third of the century we read of students " peregrinando por saber " (5) and Espinel, writing of about the same period, shows us two penniless students trudging from Andalucía to Salamanca University. In no other country were so many universities founded as in

(1) *Historia del Rey Felipe Segundo*, vol. II, p. 354, of the modern edition.
(2) *Democrates* (1535), *Praefatio*.
(3) *De asserenda Hispanorun eruditione*, f° 36 v.
(4) *Diálogo de la Montería*, p. 39.
(5) *Ibid.*, p. 2.

Digitized by Google

Spain in the sixteenth century; and two of her universities were world-famous. "Multos et doctissimos Salmantina habet" wrote Garcia Matamoros in 1553, referring to the professors of Salamanca. The merits of these professors were discussed with as searching a glance as the modern crowd brings to discussion of the merits of the bull-fighter in the arena; and the reason was that the professors owed their position to the votes of the students. Possibly an Oxford lecture-room might gain in living interest if the lecturer and those who attended his lectures were aware that he stood to them in the same relation as a candidate to his consitutents at a political election. The Spanish lecture-rooms in the sixteenth century were crowded to overflowing. Azpilcueta says that he lectured at Salamanca to more than a thousand persons. That there need be little rhetorical exaggeration in this figure is shown in a passage of a book published a year only after Azpilcueta's death: "Qué babilonia es que entren quinientos estudiantes en una aula y seiscientos en otra a oir leyes" (1). There is evidence also as to the popularity of the lectures of Perez de Oliva, Cano, and Luis de León. Pietro Martire di Angera in the reign of the Catholic Kings (he had to be carried into the lecture-room at Salamanca over the heads of the eager, pushing crowd waiting to hear him) and Clenardus in the reign of Charles V were amazed at this popular enthusiasm. Clenardus was not a little embarrassed by the democratic atmosphere of Salamanca University, where learning must come out into the street and, as he wrote from Evora in 1535 "in luce vivendum erat" and he was glad to get away from the "dificuldades al poste" when, at Salamanca as at Alcalá, the professor stood at a column in the cloisters of the University *patio* to be riddled with questions by anyone who chose to

(1) *Obras de Doña Oliva Sabuco de Nantes* (really the work of her father Don Miguel Sabuco). (1587), 1888 ed., p. 188.

Digitized by Google

put them. What a light it throws on the democratic basis given to the revival of learning in Spain and how it explains the invigorating alloy which, while it might limit the number of exquisite scholars in Renaissance Spain, gave to her literature for two centuries a vital substantial character which soon faded out of that of Renaissance Italy. The election of professors at Salamanca convulsed the city. Fray Luis de Granada gives us a vivid little sketch of such an election: "Si in Academia Salmanticensi primaria iuris ciuilis cathedra discipulorum suffragiis alicui candidatorum tribuenda est, vbi schedulis suffragia in urnam coniiciuntur, totaque Academia atque adeo tota ciuitas suspensa huius rei exitum praestolatur, qua solicitudine, quo aestu et angore candidatorum pectora agitantur, quae sibi sors obuentura sit expectantes!" (1). Although it was mainly a question of persons, no doubt, it is none the less certain that the students were wont to follow with considerable keenness the lectures of the professors whom they had thus elected.

Even those who affirm, and rightly, that the Renaissance was in its very essence anti-popular, have to make an exception in the case of Spain. Dr. Ludwig Pfandl remarks that "In der geistigen und insonderheit in der literarischen Entwicklung der Blütezeit hat der spanische Bauernstand keine Rolle gespielt. Aus ihm gehen weder Dichter noch Denker hervor" (2). But this can scarcely be maintained, for, although a peasant naturally ceased to be a peasant after passing through the Salamanca lecture-rooms, it is certain that many sons of peasant families came there and, as Luis de León definitely informs us, rose to positions of the highest authority although "humili

(1) Fray Luis de Granada, *Conciones de praecipvis sanctorvm festis* (Antverpiae, 1584), p. 525.

(2) L. Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des* 16. *und* 17. *Jahrhunderts.* (1924), p. 55; Spanish translation: *Introducción al estudio del Siglo de Oro.* Con introducción del P. Felix García. (Barcelona, 1929), p. 117.

Digitized by Google

et obscuro loco nati " (Arias Montano is a remarkable instance). In a later book Dr. Pfandl emphasizes the fact that :

das eigentliche Volk hat ja die Renaissance nirgends, auch nicht in Italien mitgemacht (1);

but on a later page he has to modify or even contradict this statement in so far as it concerns Spain :

Inzwischen ist allenthalben die von Lucius Marineus Siculus und Petrus Martir Anglerius, von Alonso de Palencia und Antonio de Nebrija, von Luis Vives, Juan de Valdés und León Hebreo gestreute Saat zu reicher Frucht emporgewachsen. *Die humanistische Gelehrsamkeit ist ins Volk gedrungen*, hellenistische und hebraistische Studien haben den ursprünglich nur lateinischen Bildungsbesitz erweitert (2).

And it certainly brings conviction as to the democratic character of the Renaissance in Spain to find the same contradiction between general statement and qualifying clause in a work by Professor Benedetto Croce concerning a later phase of the Renaissance, of the period of the Counter-Reformation :

L'intrinseca natura politica della sua opera, che tutto sottometteva al fine da raggiungere, spiega l'aridità intellettuale e morale che l'accompagnò, cosí evidente al paragone della fertilità lussureggiante che si effonde nel Renascimento e, più intima e meno copiosa e più lenta ma non meno produttiva, nella Reforma. Nessun gran libro, di quelli che revelano sempre più profondamente l'uomo all'uomo, appartiene all'ispirazione della Contrariforma (3).

How explain that it was at this period, this Counter-Reformation of darkness and oppression, that the intellectual and moral life of Spain was most fertile and luxuriant? Part of the explanation is to be found on a later page of Signor Croce's book : even in the age of Gongorism Spanish poetry is vitalized by " una fresca vena popolare " (4).

Thus in Spain the people entered into the Renaissance to

(1) L. Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur der Blütezeit* (1929), p. 27.
(2) *Ibid.*, p. 138.
(3) B. Croce, *Storia della Età Barocca in Italia.* (1929), p. 16.
(4) *Ibid.*, p. 38.

Digitized by Google

a greater extent than elsewhere; and Spain, which some modern critics consider to have been shut out from the light of the Renaissance, welcomed every aspect of the Renaissance, although not uncritically, and warmed both hands at its glowing fire. The discussion in *Don Quixote* as to the rival merits of arms and letters was a favourite one in that age. Some critics have even taken the ingenious knight's decision in favour of the sword as an indication that the Renaissance did not exist in Spain! But Cervantes, himself a child of the Renaissance, was the last person to wish to disparage it. Nor was the verdict always given against letters in the Spain of that day. Tirso de Molina speaks of

> Unos por la espada insignes,
> Otros por las letras más altos.

Lope de Vega's disciple Montalbán couples " espadas y letras " as jointly giving glory to Spain (1). " Ellas (las letras) tambien dan imperios ", says Luciano in a play by Lope de Vega (2). And in a play by Calderón we read of " el noble ejercicio de los libros " (3), " cette occupation des livres ", which, said Montaigne, " est aussi pénible que toute autre et autant ennemie de la santé ". Valles considered that there were three principal professions, those of agriculture, war and letters. In 1531 Vives and later Vanegas, Mexía, Sigüenza, Luis de León and many others refer to the great number of books being published in Spain throughout the sixteenth century (4). A modern Spanish historian can truly say that " esa exuberante produc-

(1) *Cumplir con su obligación*. Act. III.

(2) *Dineros son calidad*, I, 5. Cf. Céspedes y Meneses in 1626. (Bib. Aut. Esp.) Vol. XVIII, p. 278 : " El que no sabe letras, teniendo ojos no ve ".

(3) *De una causa dos efectos*, III, 2. Cf. II, 6 : " El más supremo Aplauso no es de la sangre Sino del entendimiento ".

(4) On the other hand the travelled Goes considered the books of the Peninsula remarkable rather for originality than number : " Edunt fortasse Hispani pauca sed edunt sua " (Letter to Prince Luis).

Digitized by Google

ción " was " acompañada de una popularidad que hace de la vida literaria de España en los siglos XVI y XVII un fenómeno verdaderamente colectivo, en el que participa la mayoría de la nación... es inmensa la entusiasta participación del público en la vida literaria " (1). Thus did Spain in a noble constructive fervour wed the literary traditions of the Middle Ages to the new spirit of the Renaissance.

13. *The spread of culture*

There is no doubt that the spread of culture was exceedingly rapid in sixteenth century Spain. Opportunity to study was open to the lowliest in the land. The Spanish universities of that time in this respect recall the universities of Scotland. Some of the peasants who tramped across Spain in order to have the privilege of frequenting the Salamanca lecture-rooms rose to high office and literary fame. Others would return with a smattering of learning to their native village. Books arrived daily at Salamanca from Flanders and elsewhere, and from this university city and other centres were disseminated through the country. Gradually interest in the new poetry and the classics became vulgarized; so that the seventeenth century dramatists can complain with Tirso de Molina's *gracioso* Tabaco that poetry had become as common as the title Don, and could place classical allusions freely on the lips of the lacqueys and *graciosos*.

To go through the whole of the Spanish drama noting the proportion of such allusions (allusions to reading, learning, the universities, Latin and Greek authors, classical mythology, the romances of chivalry, Italian and other modern literature) given to the *graciosos* might be of interest as providing an

(1) R. Altamira. *Historia de España y de la Civilización Española*. Vol. III, p. 596.

Digitized by Google

indication of satiety and of the consequent craving for a renewal of literature which this satiety must arouse. A few instances may be given. The *gracioso* Beltrán in Alarcón's *Las paredes oyen* quotes Seneca and says " A ratos escribo y leo "; and his master Don Juan tells us that

> Es agudo y ha estudiado
> Algunos años Beltrán.

The *criado* Tristán in *El Desdichado en fingir* says

> Ni me envidies ni me alabes,
> Sino al ingenioso Ovidio,
> De quien lo dicho aprendí;
> Que aunque en servir he parado
> Mi latincillo he estudiado.

Ochavo in *El examen de maridos* can allude to Ulysses, though it is the Count in this play who quotes Ovid, Propertius and Quintilian. The soldier Pimenta in *La Manganilla de Melilla* can speak of Citherea and Adonis. Tristán in *Quién engana más a quién* is familiar with the story of Ulysses and the siege of Troy, as is another Tristán in *La verdad sospechosa*. A fourth member of this learned family of Tristáns (this time it is in Lope de Vega's *El Príncipe Constante*), alludes to Polyphemus and " La Ulysea de Homero " (the knowledge of Alarcón's Tristáns seems, rather, to have been drawn from the *Aeneid*). In Lope de Vega's *Porfiar hasta morir* the *gracioso* Nuño refers to Medea, Jason and the apples of gold. In *El Marqués de las Navas* the *gracioso* Mendoza speaks to Clara of a second Orestes but breaks off disdainfully :

> Mas tú no entiendes
> Antiguedades ni historias.

In *Mirad a quién alabais* Don César's servant Fabio is likewise given to classical allusions. In *El Amigo hasta la muerte* the servant Guzmán begins a speech with the lines :

> Cuando Orfeo por su esposa
> Pasó las aguas del Lete.

Digitized by Google

In *La Inocente sangre* the lacquey Morata combines the matter of France, Rome and Greece :

> O rey famoso
> Más que Pepino y que Carlos,
> Más que César, más que Aquiles,
> Más que Pirro y que Alejandro.

In *Servir a buenos* the servant Fenix refers to Dido and Aeneas. In *La mal casada* the *capigorrón* Millán alludes to Demosthenes and Homer. In *Santiago el Verde* Lucindo teaches Don García :

> Quién fué Pirro? — Un fuerte Griego, etc.

In *El premio del bien hablar* the lacquey Martín brackets together his contemporary, Cervantes, fifteenth century Juan de Mena, and Cicero :

> Ciceron, Cervantes,
> Ni Juan de Mena, ni otro después ni antes,
> No fueron tan discretos y entendidos.

In *Lo cierto por lo dudoso* Ramiro is able to correct his master Don Enrique :

> Pues yo os juro
> Que Plutarco lo escribió.

In Tirso de Molina's plays the *graciosos* refer to Seneca, Ovid, Apuleius, Aeneas, Achilles, Jason, Medea, Pyramus, Theseus; of modern Spanish writers they mention Lebrija and Laguna and *Don Quixote* and *Lazarillo de Tormes*; they refer not infrequently to the epic poem of Ariosto; but their commonest references are to the romances of chivalry. Cristal in *No hay peor sordo* has even some acquaintance with Platonic Ideas; Bernardo in *Amar por arte mayor* has a knowledge of logic and can repeat *Barbara celarent*; Mazuelo in *En Madrid y en una casa* knows the meaning of the name Chrysostom; Montoya in *Amar por señas* even has a little Latin. In Montalbán's *Ser prudente y ser sufrido* it is a gentleman, Mendo, not a lacquey, who quotes Horace. In Mira de Amescua's *Obligar contra*

Digitized by Google

su sangre Doña Sancha refers to Aeneas and Dido, but Laín displays an even greater familiarity with Virgil. Flores the fool in the same dramatist's *Galan, valiente y discreto* is more modern, he has read Boccaccio. In Velez de Guevara's *El Diablo está en Cantillana* the servant Leonor is capable of classical allusions. In Calderón's *Los empeños de un acaso* Hernando refers to Leander; in *El galan fantasma* the servant Leonelo quotes Ovid; in *Peor está que estaba* the servant Camacho refers to Rhadamanthus; in *Saber del bien y del mal* Don Alvaro's servant García refers to Seneca and Plato; Perote in *El acaso y el error* quotes Ovid (or at least Ovillo); in *El alcalde de si mismo* the very peasants have classical allusions. "O this learning what a thing it is" as Gremio exclaims in *The Taming of the Shrew*. And with these classical references numerous references to Amadis and the romances of chivalry are given to the *graciosos*, as if to show that the new learning and the old fables were alike discredited.

It may be thought that such references are scattered without any consideration for their appropriateness. It may be doubted, for instance, whether the heroic Araucan heroine Gualeva would really be very familiar with Cato and Xerxes and the story of the golden fleece, as she is in Alarcón's *Las Hazañas del Marqués de Cañete*. The Moor Arraez in real life might not be acquainted with the names of Hector and Achilles as he is in Lope de Vega's *El Remedio de la desdicha*; possibly, even, the King of Ireland would not have been able to refer to Ajax and Achilles, as he does in Lope de Vega's *Don Juan de Castro*. But it is certainly significant that so large a proportion of such allusions should be assigned to servant and *gracioso*. The ridicule thus thrown on literary references and classical allusions, the presentation of the *lacayo latinizante* and of a horse neighing in Latin and in Greek, must drive the poets of the day more and more into the refuge of the recondite and obscure in the wish to be distinct from

Digitized by Google

the vulgar throng, " queriendo ", as Saavadra Fajardo said of Góngora, " retirarse del vulgo ".

14. *The education of women*

A learned and deeply interesting study by Mrs Fitzmaurice-Kelly concerning woman in sixteenth century Spain appeared in the *Revue Hispanique* of August 1927. It is of course a vital aspect of the Spanish Renaissance; and the following few desultory notes are not to be taken as giving any idea of the importance of the subject. In the Golden Age we find the position of woman changing fundamentally; yet the old idea that she should stay indoors and mind her spinning or her sewing survived in the presence of bolder theories, some of which for their complete realization had to wait till the twentieth century. No doubt many a Spanish father had too accurately obeyed the Biblical precept " Show not thyself cheerful toward them " (1), even though they might not go the length of John Knox, who held that woman " ought at all times to have the punishment which was given to Eva sounding in her ears ". Lope de Vega, just like Gil Vicente, who died a generation before Lope de Vega was born, can speak of

> doncellas
> Encerradas en su casa
> Entre la labor y el libro (2).

A new element, however, has made its appearance : " el libro ". " Discreto amigo es un libro ", says Doña Beatriz in a play of Calderón (3). It might be innocent enough. To the question ¿Qué libro os agrada ? Blanca in Alarcón's play answers " Dadme a Fray Luis de Granada " (the *Guia de Pecadores*) (4). In Lope

(1) *Ecclesiasticus*, VII, 24.
(2) *La pobreza estimada*, II, 2.
(3) *Cual es la perfección* ? II, 2.
(4) *La industria y la suerte*, I, 12.

Digitized by Google

de Vega's *La Viuda valenciana* Leonarda similarly says to her maid Julia " Guárdame ese Fray Luis " (1). But the lady's reading was frequently more profane. She may have a *libro de comedias* " en una almohada del estrado " (2). She may even be suspected of turning her hand to the writing of *comedias* (3). In any case she is fond of spending her leisure time in reading, in fact seems to be fonder of reading than are the heroes of the plays. Elvira in Alarcón's *Los pechos privilegiados* " es muy dada a la lición de libros ". And Blanca in his *La prueba de las promesas* says to her father :

> Ya sabes,
> Señor, que más me deleitan
> Tus libros que mis labores.

In another play of Alarcón's the *dama* Jacinta :

> Gasta los ratos sobrados
> En las fábulas de Ovidio (4).

Women were thus an important part of an author's public; and they were able to take their revenge on books written in disparagement of women. In Cueva's *Comedia del Informador* Eliodora, who is " grande letora ", is so enraged with two books (El uno es el arcipreste Que dicen de Talavera, El otro es el secretario Christoval del Castillejo) that :

> Quise, así tengas sosiego,
> Hacellos ambos pedazos,
> Y hechos muchos retazos
> Arrojallos en el fuego (5).

Thus were ordinary editions converted into treasures for the bibliographer. Spain had early taken an advanced view of the education of women, and, encouraged by the example of

(1) Act I, sc. 1.
(2) Calderón, *El Fenix de España*. II, 15.
(3) Calderón, *No siempre lo peor es cierto*. I, 7.
(4) *La verdad sospechosa*, II, 16.
(5) *Comedias y Tragedias*, vol. II (1917), pp. 454, 455, 456.

Digitized by Google

the Catholic Queen, had decided in the affirmative the question :

> if a woman,
> With the decency of her sex, may be a scholar (1).

There were many women scholars of note in the Spain of the Golden Age, and in its latter days two women novelists, Doña María de Zayas, and Doña Mariana de Caravajal, attained considerable celebrity. Yet the doubts continued. Bartolomé Leonardo de Argensola is evidently not convinced :

> Ni dudaré si a Doña tal Vicencia
> Para enseñar en públicas escuelas
> Le dan el sexo y el saber licencia.

But Argensola in this matter was very old-fashioned (like the duchess in Lope de Vega's *La Hermosa Fea*, who held that " Ni ha de ser una mujer Filósofo, ni oponerse A las cátedras que enseñan Divinas y humanas leyes "), and in a sonnet claimed that women who did not spin should not be allowed to eat " Y el día que no hilaren no almuercen " !

As early as the middle of the sixteenth century women had become too emancipated for such doctrines, although a century later Nieremberg can still affirm that the husband is the wife's *superior*, to be obeyed by her absolutely, always and without argument. At the end of *El Crotalón*, written about the middle of the sixteenth century, Villalón gives us a pretty picture of women's ways :

> Ansi virgines como casadas, viudas y solteras, todas por vn comvn viben muy sueltas y muy disolutas en su mirar, andar y meneo, muy curiosas, y que por la calle van con vn curioso passo en su andar, descubierta su cabeça y cabello con grandes y deshonestas crenchas; muy alto y estirado el cuello, guiñando con los ojos a todos quantos topan, haziendo con sus cuerpos lasçivos meneos (2).

A contemporary writer, Torquemada, in his *Colloquios Satíricos* says that " quieren parecer fuera de sus casas unas reinas y

(1) *The Wildgoose Chase*, I, 3.
(2) Ap. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*. II, 249.

Digitized by Google

morir dentro dellas, con sus maridos e hijos, de hambre", and notices with disdain " sus trajes, sus redecillas, sus lados huecos, sus cabellos encrespados, sus pinjantes, sus pinos de oro, sus piezas de matillos, sus escosiones, sus beatillas y trapillos echados por desdén tras las orejas " (1). Such a catalogue and the list of paraphernalia beginning " Quién podrá numerar las garrafillas ? " in Bartolomé Leonardo de Argensola's satire must lose something of their force if we remember that a century earlier the Archpriest of Talavera was making precisely the same complaints. Critics of women's vanity are of every age, from Isaiah onwards. How modern sound Lope de Vega's lament : " engullen mayorazgos por sombreros " ! (2). In Lope de Vega's *El Acero de Madrid* Prudencio dwells on the ramarkable change in women :

> Ya era otro tiempo, que con años treinta
> Llamaban niña una mujer, y andaba
> Jugando con los mozos en cabello;
> Mas hoy, por los pecados de los hombres,
> Cierta señal de que se acaba el mundo,
> De diez años aspira a casamiento,
> A trece es madre, y a veintiuno abuela.

Juan labrador in *El Villano en su rincón* says : " Antiguamente me acuerdo, Cuando mi abuelo vivía, Que el tiempo que allí corría Era más prudente y cuerdo. Casábase en nuestra aldea Un hombre de treinta y siete Años, edad que promete Que sabio y prudente sea; La mujer no sin tener Treinta bien hechos; mas ya De veinte el hombre lo está, Y de doce la mujer ". A little later Enriquez Gomez expresses dismay at " la libertad que se ha tomado El sexo " (3); and a poet of the very last years of the Golden Age, Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) gives us a picture of Mariquilla which shows that she

(1) Ap. M. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la Novela*, II, 530.
(2) *Las Bizarrías de Belisa*, I, 3.
(3) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII.* (Bib. Aut. Esp.) II, 381.

Digitized by Google

had not mended her ways :

Porque ella rara vez en la almohadilla
Se aplica a hacer hacienda,
Porque ocupa la tarde en la merienda...
Cuarenta veces dejará la media
Como se ofrezca leer una comedia.
En lo que es muy austera
Es en que nunca ha sido ventanera :
Con tal prudencia mide sus acciones
Su deidad soberana
Que jamás la verán a la ventana,
Pero está todo el día en los balcones (1).

And if she had kept to the balconies ! Montesino at the very beginning of the sixteenth century had denounced not only the widows :

de torzalejos
Y de tocas azufradas,
Que por libros leen espejos

but also :

Las doncellas ventaneras
Trota-huertos y -negocios (2).

In the seventeenth century it might have seemed that a lady's fashionable dress would keep her stationary in her drawing-room; the high-heeled shoes, taking them " nearer heaven by the altitude of a chopine ", the huge farthingale, the sleeves capable of containing a *colchón* (3), and the *jaulilla* of her head dress, capable of containing a *manto de gloria*. No wonder that she is sometimes obliged to doff part of this attire : " tomé por remedio dejar los chapines, y con las basquiñas en la mano, a todo correr... " (4). This difficulty of motion accounts for

(1) *Ibid.*, II, 225.
(2) *Romancero y Cancionero Sagrados* (Bib. Aut. Esp.) Vol. XXXV, pp. 411, 412.
(3) Calderón, *Dar tiempo al tiempo*. III, 24.
(4) Castillo Solórzano, *La Garduña de Sevilla* (1642), ed. Clásicos Castellanos (1922), p. 69.

Digitized by Google

the fact that the heroine in the Spanish drama so often appears in man's dress. Some of these heroines not only dress but behave like men :

> Mal parecen varones femeniles,
> Y no bien las mujeres varoniles,

says the poet Rufo Gutierrez (1). " Nunca la mujer Para lo que quiere hacer Busca estorbos " says Lope de Vega in one of his plays (2); " a guardar no basta Poder, discreción ni fuerza Mujeres determinadas " (3) :

> que una mujer hermosa
> Esto y más hace cuando está celosa (4).

They are then capable of " un hecho de verdadera española " (3). " No hay fuerza en majestad Cuando una mujer porfía " says Doña Ana in Lope de Vega's *La inocente sangre*. But if they often disguise themselves as men and act with the resolution, courage and coolness, sometimes with the effrontery of men, this is only a passing phase : their love has been thwarted or their honour threatened, and their valour is an instrument to avenge or recover their love. Doña Mencía in Mira de Amescua's *La Fenix de Salamanca*, dressed as a man, follows her lover from Salamanca to Valencia and from Valencia to Madrid, where she displays not only courage but all a woman's ready wit and discretion. Doña Sancha and Doña Elvira, similarly, in that dramatist's *Obligar contra la sangre* dominate the play and mould the heroes' actions to their will (" más consiguen faldas que plumas y espadas "). " Quien nació Castro no teme " says Doña Sancha; " Jamás conocí el temor " says Doña Elvira. Furies and viragoes ? By no means; they are as tender and charming as they are ingenious and brave :

(1) *La Austriada*, Canto I.
(2) *La mayor victoria*, I, 11.
(3) *Ibid.*, I, 9.
(4) Calderón, *El condenado de amor*. Act III.

Digitized by Google

las mujeres más fieras
Tienen tierno el sentimiento (1).

The foreign prince Lisardo in Lope de Vega's *La vengadora de las mujeres* says of Spain that it is excelled by no nation in its regard for women :

No hay nación que en mayor precio
Las tenga.

Everyone who reads Spanish literature knows that they had many bitter detractors in Spain, although their attacks were never left without an answer; and in the sixteenth century Mexía sets them above or on a level with men : " porque la verdad es que en todo género de virtudes nos hacen a los hombres ventaja, o a lo menos nos igualan " (2). They were certainly treated with exceptional courtesy : " una mujer con ser mujer Obliga al hombre más cobarde " (3). But the women of that day had begun to demand something more than courtesy. There was the old view, expressed by Don Diego in Calderón's *No hay burlas con el amor* :

Sepa una mujer hilar,
Coser y echar un remiendo,
Que no ha menester saber
Gramática ni hacer versos;

and by Don Pedro in the same play :

Libro en casa no ha de haber
De latín que yo le alcance :
Unas Horas en romance
Le bastan a una mujer;
Bordar, labrar y coser
Sepa solo.

Quevedo could still hold that " it is woman's place to remain in the house and not to go running about "; and a little earlier Malón de Chaide complains that Spanish women now (at the

(1) Lope de Vega, *El Molino*. II, 11.
(2) *Silva de varia lecion*, I, 9.
(3) Calderón, *Argenis y Poliarco*. I, 2.

Digitized by Google

end of the sixteenth century) go to parties and bull-fights and picnics and promenades like so many Germans or Italians. But, as Laura remarks in *La vengadora de las mujeres* " hacer labor No es ocupación bastante, Porque el libre entendimiento Vuela por todas las partes, Y no es hacer vainillas En holandas ni en cambrayas Escura filosofía Ni el almohadilla lugares De Platón ni de Porfirio ". In Tirso de Molina's *El amor médico* Doña Jerónima asks :

> ¿Siempre han de estar las mujeres
> Sin pasar la raya estrecha
> De la aguja y la almohadilla ?

Tirso de Molina, who, like the bachelor D. Francisco Manuel de Mello, said more than once that the onlooker sees most of the game, is especially interesting in his portraits of women. We see the lady in her drawing-room; by her side her work-basket, the *excusa-baraja*, which may contain a few books, a Boscán, the Spanish version of Virgil by Gregorio Hernández, the poems of Gregorio Silvestre, or the epic of Ariosto, although her favourite reading is often still the romance of chivary. She expects her lover to be a Caballero del Febo, an Arthur, an Amadis. She may not move abroad without duenna and squire, and she would rather give an eye out of her head than lend her carriage to a friend. They go in their carriages or sedan-chairs to hear Mass in the church of the Victory, or go shopping, still in their carriage, in the fashionable Calle Mayor. But more often Tirso de Molina's heroines are in the street or on the highway or in the hills, on foot, alone and in man's attire. For times have changed. Rufino in *Los amantes de Teruel* laments the time when

> estaban
> Las doncellas en casa de sus padres
> Sin saber que estaban en el mundo.

whereas now they are freer than men : " ya nacen las mujeres más libres que los hombres ". There are no more dauntless

Digitized by Google

heroines than those of Tirso de Molina, and they are at the same time sensitive and womanly. They are as bold in thought as in act. Doña Jerónima, the heroine of *El amor médico* scouts the fetters of wedlock :

> The state of wedlock is Algiers,
> In which the wife as slave appears.

The countess in *El castigo del penséque* is equally advanced and modern; she advocates equal penalties for offences by husband and wife :

> Si en el conyugal amor
> Hubiera penas iguales
> Para el esposo agresor
> Y sus obras desleales, etc.

In Calderón we find the claim for equal rights extended to other spheres. In *El privilegio de las mujeres*, by Calderón and other writers, Veturia protests (I, 8) against women being excluded from " todo honroso exercicio ". In *Para vencer a amor querer vencerle* Margarita exclaims : " O mal haya ley infame Que dice que las mujeres No son de mandar capaces ". In Calderón's *Afectos de odio y de amor* we have the most modern sentence : " Sea (la mujer) admitida a los puestos públicos ". With such ideas in the air it was natural that some importance should be paid to a girl's education. Presumably she could not go straight from *aguja* and *almohadilla* to the " puestos públicos ".

A distinguished student of the seventeenth century *novelas* in Spain comes to the conclusion that " las jóvenes de las clases acomodadas poseían muchas veces cierta cultura " (1). " ¿Sabeis leer y escribir ? " asks Floriano in Lope de Vega's *El dómine Lucas*, and to Lucrecia's answer " ¿ No basta saber leer ? " he retaliates : " Para ser noble mujer Que es falta os

(1) C. B. Bourland, *La vida del hogar en el siglo XVII*, in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. (1925), II, 338.

Digitized by Google

puedo decir (i.e. el no saber escribir)... si quereis yo estaré En casa y os mostraré Y a leer latín tirado". And woman must be taught that self-respect is her best defence :

> Que el imposible mayor
> De cuantos el mundo sabe
> Es guardar una mujer
> Si ella no quiere guardarse (1).

The old-fashioned view of seclusion is made ridiculous by being placed on the lips of the servant Capricho on Calderón's play *El José de las mujeres* :

> ¿Para qué,
> Es bueno que sea, señor,
> Catedrática una dama?
> Cosiera, cuerpo de Dios!
> O hilara; que una mujer
> No ha menester (que es error)
> Más filosofías que rueca,
> Almohadilla o bastidor.
> Vengan libros, vuelvan libros :
> Sin mirar que aun las que son
> Bobas saben más que el diablo.

By being kept secluded as of old in a new age of growing imagination and increased opportunities of culture and of enjoyment, women were in danger (2) of becoming bluestockings or *précieuses ridicules* or hypocrites like Tirso de Molina's Marta la piadosa, or the ladies described by the poet Don Pedro del Peso :

> Es graciosísima cosa Ver una dama afectada, Más que de serlo preciada De parecer virtuosa. Esté la puerta y ventana Cerrada perpétuamente, Y vaya a misa la gente A las tres de la mañana. Echen de casa a Juanica Porque un hombre la miró; ¿Cómo en la cama no echó Agua bendita Inesica? Cómo tan sin devoción Entrais vos en mi aposento Sin loar al Sacramento Ni la pura Concepción? Es punto muy meritorio Decirlas "Hola, señoras": Poco ruido a estas horas, Que me entro en el oratorio (3).

(1) Lope de Vega, *El mayor imposible*. I, 11.
(2) Cf. Lope de Vega, *La mayor virtud de un rey*. I, 7.
(3) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII*. (Bib. Aut. Esp.) II, 571.

Digitized by Google

The latinity of the *précieuse ridicule* Doña Beatriz is ridiculed in Calderón's *No hay burlas con el amor*. Nise in Lope de Vega's *La dama boba* is " tentada de académica endiosada " and she has a whole library of profane books. " Quién la mete a una mujer Con Petrarca y Garci Lasso : Siendo su Virgilio y Taso Hilar, labrar y coser ? ". Quevedo ridiculed the *culta latiniparla* Doña Escolástica. Cubillo de Aragón wrote an epigram on " una dama culta que estudiaba griego " :

> Cuando de griega te alabes,
> Clori, tu error te condena,
> Pues estudias lengua ajena
> Y hablar la tuya no sabes, etc.

It was felt that woman's learning, besides being unnatural, was superficial. It is remarked of Casandra in Lope de Vega's *La mayor vitoria* that " La lengua latina y griega Sabe, y no como mujer " (I, 14). Yet Spanish women in the early years of the sixteenth century had nobly proved that they were capable of scholarship; and had they been more generously encouraged in this they might have been less inclined to come out into the street and become candidates for " puestos públicos ".

15. *Literature and the people*

The people, the anonymous hero of the sixteenth century, did not come into Spanish literature till the end of the century; that is, did not reappear in literature to any marked extent after the tragicomedy of Calisto and Melibea and the plays of Encina. The popular drama died down and the classical plays came into vogue; the chronicles made way for history written after the model of Livy or Tacitus; the last genuinely popular *romances* ended with the fall of Granada in 1492; the octosyllabic metre was neglected for those of Italy. The social upheaval following on the discovery of America was accom-

Digitized by Google

panied by a wave of materialism, which went hand in hand with a new zeal for learning. As early as 1529 Osuna could speak of " nuestros tiempos donde toda la perfección espiritual va de caída ". In 1531 Vives notes the flourishing state of Latin in Spain, although barely a generation earlier it had been in sad case. Thus while the popular literature, brought to the surface by the upheaval, was studied by the humanists (Santillana, Spain's early humanist, had set the example by collecting the " refranes que dicen las viejas tras el fuego "), the people, torn from its base, sought knowledge of Latin in the universities. The people was to be educated; but the Renaissance was undemocratic in character, and genuinely popular literature suffered a set-back in the first half of the sixteenth century. In poetry Garci Lasso, although not as un-Spanish as he has sometimes been represented (he has real appreciation for Castilian scenery, the Tagus, the Tormes, Toledo, the Sierra de Cuenca), is less popular than Sá de Miranda and Bernardim Ribeiro in Portugal. In prose Juan de Valdés, although he could quote popular proverbs almost as freely a Sancho, was essentially aristocratic. In the literature of the second half of the sixteenth century there is evident a growing concern for the people, for its education and literature. One has the impression that the people is threatening to engulf Renaissance literature and that a supreme effort is made to incorporate the people in the Renaissance.

Lazarillo de Tormes, however, although of the people, was not written for the people nor by the people but by some humanist of the Spanish Renaissance, by an " intellectual ". The mystic treatises were written for the people but were not of the people. The Renaissance epics may have been written for the people but were certainly not of nor by the people. The people in fact could not be satisfied with these monotonous epics nor with Petrarcan sonnets or pastoral romances or academic plays. To put more thought, more

Digitized by Google

scientific content, something more of personal, penetrating sincerity into the perfect Renaissance forms was the aim of men of genius in Spain in the second half of this century. But neither the ecstatic poetry of San Juan de la Cruz nor Luis de León's prose of power nor the glowing impassioned treatises of the mystics nor the pictures of Theotocopuli nor the Masses of Victoria had anything popular about them. They might contain popular ingredients but were too exquisite and sequestered to make a wide appeal to the people. In *El Entierro del Conde de Orgaz* we seem to see all the fine flower of Castille burning away between the torches. There is no renewal, no contact with earth or with the people. Saints, not *ganapanes*, carry the Count's body, and the little acolyte is a noble of the nobles. And it is significant that this art and literature, irresistible as may be its appeal to a cultured mind, proved barren : it flowered peerlessly and died away without leaving a school; Tristán in the case of El Greco, and Miguel Sanchez in the case of Luis de León are on a definitely lower plane. Genius is always solitary, but the works of these men of genius more than others stand apart.

The great mass of more or less educated readers could not be confined to religious poetry and religious prose, and the illiterate demanded satisfaction for the eye as well as for the ear, and even for the ear sounds a trifle more garish than the hushed accents of the sonnet *No me mueve, mi Dios, para quererte*. The popular drama triumphed; Lope de Vega decided " dar gusto y contento al pueblo, aunque se ahorque el arte ". And within a century and a half of the publication of *Don Quixote* we find Nieremberg inveighing not against the *libros de caballerías* but against the *libros de comedias* : the perfect wife, he says, will banish them from her household. In 1597, when Lope de Vega was thirty-five, Lupercio Leonardo de Argensola in a *memorial* addressed to Philip II, says that " este abuso de las comedias es muy nuevo en España, pues agora

Digitized by Google

treinta años apenas las había". Like Napoleon, the Renaissance had thought it possible to ignore or conquer the Spanish people, but the ignorant Spanish people refused to be ignored. It turned first to the romances of chivalry. In the difference between the Emperor Charles V's admiration for these stories as a pastime and the innkeeper's admiration for them as true history lay one of the most difficult and insistent problems for Spanish writers in the later Renaissance period.

It was an old problem in Spain how best to guide the interest of the people into proper literary channels. Berceo and other writers of the *mester de clerecía* had written with the definite object of weaning the people from battle scenes to the legends of saints, as King Alfonso X in his *Cantigas de Santa María* had sought to win it from more profane poetry to his sacred themes. To provide the people with something worth reading was the problem prominently before the mystic and ascetic writers of the sixteenth century. They were not alone in this. It is the growing demand for popular literature (literature capable of being widely understood and appreciated) and the corresponding preoccupation of authors, which, coinciding with the invasion of literary theories from Renaissance Italy, explains the wavering dualism of Spanish theorists and of Spanish writers during the sixteenth century. The vital link between culture and the people in the Middle Ages begins to break in the middle of the fifteenth century, with Santillana and his disdain for popular poetry; Mena, epical and national but not traditional or popular; and the Archpriest of Talavera, who rather made use of the popular as the humanists later made use of it than was himself genuinely popular. The literary taste of the people for the epical, dramatic, marvellous and romantic could find no adequate expression in the literature of the Renaissance.

The problem was rendered more acute by the new ban placed upon the Scriptures. In the preface to his famous *Comentarios*

Digitized by Google

(1558) Archbishop Carranza wrote : " Antes que las herejías del malvado Lutero saliesen del infierno a esta luz del mundo, no sé yo que estuviese vedada la Sagrada Escriptura en lenguas vulgares entre ningunas gentes. En España había Biblias trasladadas en vulgar por mandado de los Reyes Católicos, en tiempo que se consentían vivir entre cristianos moros y judíos ". But after the beginning of the Reformation " trasladaron la Sancta Escriptura en tudesco y francés, y después en italiano y en inglés, para que el pueblo fuese juez, y viesen cómo fundaban sus opiniones. Esto causó infinito daño, porque entienden la Escriptura como a cada uno se le antoja, y porque cada uno la saca como le parece que está mejor para fundar sus opiniones, como se ha visto en la provincia de Alemaña y en el reino de Inglaterra ". But although Alfonso X as early as the year 1269 had ordered the Bible to be translated into Spanish, and although nearly half a century intervened between the introduction of printing into Spain and the Reformation, it must be admitted that there was little tendency for it to become a household book in the cottages of the poor; nor did the language of the Spanish Bible, beautiful as it is, the most beautiful version after the English, exercise an influence on the development of vernacular prose to be compared with the influence of the Bible on English literature. Those in Spain who were desirous that the people should have the benefit of the Scriptures in the vulgar tongue, were confronted by the difficulty, expressed by Bishop Pecock in the graphic sentence : " there is no book written in the world by which a man shall rather take occasion for to err ". In a country as individualistic as Spain this danger was especially formidable. " Unas cosas son a propósito para gente docta y otras para la vulgar " said Mariana [1], and that was the more general view. Fray Luis de León might deplore that the

[1] *Historia General de España. Prólogo.*

Digitized by Google

people should be deprived of the Scriptures and lament the change from the primitive Church when " era gran culpa en cualquier de los fieles no ocuparse mucho en el estudio y lición de los libros divinos "; but he realized the evils that resulted in later times from the study of the Bible by those whom Cano so contemptuously described as " imperitum vulgus, delirus senex, garrula anus, sutor indoctus " (1); and concluded that " los que gobiernan la Iglesia, con maduro consejo y como forzados de la misma necesidad, han puesto une cierta y debida tasa en este negocio, ordenando que los libros de la Sagrada Escriptura no anden en lenguas vulgares de manera que los ignorantes los puedan leer; y como a gente animal y tosca que o no conocen estas riquezas, o si las conocen no usan bien dellas, se las han quitado al vulgo de entre las manos " (2).

Fray Luis de Granada emphasizes the importance of a knowledge and reading of the Scriptures and wishes " la vejecica y el rústico labrador " to be learned in the life of Christ; but he also comes to the conclusion that " esta lección (of the Bible) no es toda para todos " (3). He recommends translation of the Fathers of the Church (4). Both he and the other mystic and ascetic writers of his time provided a great part of the Scriptures in the vulgar tongue for all who ran to read. The people, however, held aloof; we do not hear of thirty peasants gathering to listen to the reading of Granada's great treatise on the Symbol of the Faith as we hear of them listening to a romance of chivalry, altough the many editions of such a work as the same author's *Guia de Pecadores* show its great popularity.

By the end of the sixteenth century for many writers the people had come to mean chiefly the populace of Madrid or

(1) Cano, *De locis theologicis*. Lib. II, cap. 7.

(2) *De los Nombres de Cristo*. Dedicatoria.

(3) *Introdución al Símbolo de la Fe*, III, 21; II, 9. Cf. *Prólogo* to the *Guia de Pecadores*.

(4) *Libri Sex Ecclesiasticae Rhetoricae*, lib. VI, cap. 12.

Digitized by Google

even the *mosqueteros* of the Madrid theatres. Most of the authors of the early seventeenth century did not disguise their contempt. It was rare indeed for a writer to declare, like the poet Gabriel del Corral, that " No hablo con los patricios de la cultura sino con el vulgo "; frankly admitting that he desired to please the people (1) ; in this, unlike Lope de Vega and Cervantes, who always professed to write for " cuatro discretos " or excused themselves for not doing so. Balbuena declares that he writes for " los sabios " (2); he was far from aspiring, like Racine, to be " le Virgile des ignorants "; Villaviciosa declares contemptuously " Al vulgo no hay que satisfacerle " (3); Alarcón in the preface to the first published volume of his plays (1628) addressed the Madrid vulgo with a lively and concentrated scorn : " If my plays displease you, I shall be delighted to know that they are good; if they do not, the money they will draw from you will compensate me for the knowledge that they are not " : " si te desagradaren me holgaré de saber que son buenas, y si no me vengará de saber que no lo son el dinero que te han de costar ", Gracián, like most Jesuit writers, did not pretend to write for the vulgo.

Lope de Vega, with the interest of a poet, Tirso de Molina, in a more genuine democratic strain, incorporated in their drama very natural and delightful peasant scenes. Góngora and Quevedo took a scholar's interest in the popular *romances*, but Góngora wished his poetry to be Greek to the ignorant, and Quevedo effectually made his prose so. Yet for all this the miracle occurred; the people returned into literature and art. We have only to compare the Adoration of the Shepherds by Murillo or Zurbarán with that by El Greco to see the change. Spain, like England, met or modified the classical

(1) H. A. Rennert, *The Spanish Pastoral Romances*. (1912), p. 195.
(2) *El Bernardo*, Canto 20.
(3) Preface to *La Mosquea*.

Digitized by Google

theories of the Renaissance with a native vigour, and emerged from the Renaissance still individual and national. The types in Rueda's *Pasos* (with a certain classical precision in the prose of the dialogues) might be conversing in the market of Salamanca's Corrillo; but many of the plays of the following century are even more democratic. The people fills such plays as Lope de Vega's *Fuenteovejuna* or *El Mejor Alcalde El Rey* or *El Villano en su rincón*, or as Tirso de Molina's *El Ollero de Ocaña, Peribañez y el Comendador de Ocaña* and *La Villana de la Sagra*.

It was indeed a splendid triumph that Spain, already in the throes of Gongorism and crystallization, should have produced this great national literature in the first half of the seventeenth century. Above all, the genius of Cervantes bridged the gulf between the Renaissance and the people. He had a knowledge of the people such as few writers have possessed; he saw that heroism and chivalry might belong to the life of everyday, that a delicacy quite foreign to the good taste of convention, a wisdom of the heart independent of mere intellect, a practical good sense more genuine than reason, an intuitive understanding more valuable than logic, a humour more profound than any wit were to be found among the Spanish people; and he was able to renew the Renaissance on a basis more serious, substantial and constructive than the art of Ariosto, more real and integral than the subtleties of Góngora or the paradoxes of Gracián, saner than Rabelais, less bitter and satirical than Swift or Quevedo, broader, more human, national and universal than the political axioms of Machiavelli, the logical rationalism of Descartes or the mechanical precepts of Malherbe. For any immediate influence on Spanish literature this triumph came too late. The bridge which Cervantes constructed remained practically unused for two or three hundred years. The vitally democratic and constructive elements in the work of Cervantes, and to a less extent in

Digitized by Google

that of Tirso de Molina, were for the seventeenth century but a momentary diversion. The age became more and more artificial. Calderón could nobly develop an old theme in *El Alcalde de Zalamea*; and in one of his *autos sacramentales* declares that :

> No hace nada el que no hace
> Que queden de lo que piensa
> Docto y no docto capaces (1).

But if his concern for the education of the people was not merely perfunctory it had none of the zest of Tirso de Molina; and the life has gone completely out of his *graciosos*. Much more did it seem that the genuine peasants of Cervantes had been born in vain. It is only the people of Madrid that appears in the later literature, in the *entremeses* of Quiñones de Benavente in the seventeenth century and the *sainetes* of Ramón de la Cruz in the eighteenth. Only with the peasants of Pereda in the last third of the nineteenth century do we get back to the world of Cervantes. Yet the democratic element had entered into the Renaissance to a greater extent in Spain than elsewhere and had given life to Spanish literature, either directly or indirectly through reaction, during two centuries.

16. *Attitude towards the Vulgo*

Scathingly depreciatory references to the *vulgo*, to be found in every Spanish writer of the Golden Age, contrast strangely with their concern to provide the people with literature. The number and bitterness of these allusions in even the most moderate writers is astonishing. A few examples out of many will show that abuse of the *vulgo* was indulged in by writers sacred and profane, by those who wrote for the few and by those who depended on the applause of the many. It may

(1) *El Sacro Parnaso*, sc. 2.

Digitized by Google

not be strange that they should occur in grave didactic treatises, but they are equally common in popular novels and in plays which were presented to a popular audience.

El vulgo maldiciente Que a lo peor aplica las acciones (Alarcón).
El vulgo siempre errado (Alarcón).
El vulgo desenfrenado (Tirso de Molina).
El vulgo cruel que de todo piensa mal y de nada juzga bien (Calderón).
Disforme monstruo que no perdona a ninguno (Calderón).
Del vulgo vil solicité la risa (Lope de Vega).
La plebe maliciosa el vulgacho malvado (Rojas Zorrilla).
Voz tiene el pueblo y aun dicen que su voz es la voz de Dios. Sí, del dios Baco, respondió el Sabio (Gracián).
El vulgo de la gente vana (Hojeda) (1).
Vulgus volubile (Covarrubias).
Ya no hay segura más alabanza que la que viene encubierta en tu desprecio (Salas Barbadillo) (2).
El pueblo que no siempre desatina en sus juicios (misprint for *que siempre?*) (Céspedes y Meneses) (3).
El confuso juicio del desvanecido vulgo (Cervantes).
La mala bestia del vulgo, por la mayor parte es mala, maldita y maldiciente (Cervantes).
¿Qué es el vulgo sino una grande bola hecha de aros, sin constancia, sin consejo? (Fray Alonso de Cabrera) (4).
Inanis gloria quae populari favore et amentia concitatur (Mariana) (5).
Un necio vulgo (Quevedo).
El inconstante y ciego vulgo (Francisco de Rioja).
El vario parecer del vulgo incierto
Que alguna vez por yerro da en lo cierto (Oña) (6).
La agudeza del vulgo, mal discreta,
Los graves casos juzga desde fuera (Rufo Gutierrez) (7).

tan mudable
Como el grosero vulgo abominable (Rufo Gutierrez) (8).

(1) *La Cristiada*, Book. II.
(2) *La Sabia Malsabidilla*, (1621). Al Vulgo.
(3) *El Soldado Pindaro*, lib. I, § 6.
(4) *Sermones*. (Nueva Bib. Aut. Esp. III), p. 319.
(5) See P. U. González de la Calle in *Revista de Archivos*. Vol. XXXIX, p. 284. Cf. the works of Osorio, *passim*.
(6) *El Arauco Domado*, Canto 10.
(7) *La Austriada*, Canto 18.
(8) *Ibid.*, Canto 16.

Digitized by Google

El vulgo cruel y malicioso (1).
Una bestia indómita (Mariana).
El vulgo se inclina a pensar y creer la peor parte (Mariana).
El vulgo ignorante y mostrado a juzgar a tiento (Hurtado de Mendoza) (2).

On the other hand favourable remarks such as that in a play by Calderón are rare : " el pueblo que siempre dió oídos a la razón " (3); although at the beginning of the seventeenth century some revulsion of feeling is apparent, or at least some attempt to distinguish and to separate the real people from the increasing host of ignorant busybodies. Fray Alonso de Cabrera had said that " Debajo de capotes pobres hallaréis a veces admirables juicios " (4) and the sentiment is finely echoed by Tirso de Molina, who had studied and excellently understood the soul of the peasant :

Comunes son a todos las estrellas,
Y entendimientos hay que entre sayales
En cuerpos toscos encubren almas bellas (5).

It must often have been the fortune of Cervantes in his wanderings through Spain to find, like Don Sancho in Velez de Guevara's play :

en el traje un villano
Y en el trato un caballero (6).

And Cervantes here as always showed himself a true Castilian in his capacity to distinguish and in critical balance. In writing of poetry and the *vulgo* that " no se ha de dejar tratar de los truhanes ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran " he adds (it is Don Quixote

(1) *Ibid.*, Canto 6.
(2) *Guerra de Granada*, Book III.
(3) *Hado y Divida de Leonido y Marfisa*, Act III. Cf. Rojas Zorrilla, *El Caín de Cataluña* (Bib. Aut. Esp.), p. 289 : " El pueblo honrado y fiel ".
(4) *Sermones*, p. 320.
(5) Tirso de Molina, *La Vida de Herodes*. Act II, sc. 1.
(6) *El Ollero de Ocaña*, Act II.

Digitized by Google

speaking): "Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo" (1). Here towards the end of the Renaissance Don Quixote voices its true spirit or perhaps rather the aristocratic-democratic basis given to it in Spain, and the well-balanced, serene and comprehensive criticism of the Spanish Renaissance writers.

The denunciation of the *vulgo* which came in with the sixteenth century is partly to be explained by disdain of the humanist and student of the classics of Rome for the *profanum vulgus*; partly by the changed character of the people and the growing tendency, in an age of print and travel and large cities, to speak and judge at a distance without accurate information and by multiplying idle rumours through quicker contacts and easier circulation to give them an appearance of truth; but chiefly perhaps b the dislike and fear of anarchy and the wish to defend Spain from the popular outrages which were becoming frequent in other countries.

Granvelle in a letter to Philip II spoke of "ce méchant animal que l'on nomme le peuple"; and Philip II had seen enough in his travels and had heard enough of the desecration of churches in Flanders and of other popular outbreaks (such as the anti-Jew riots at Lisbon in 1506) to be persuaded of the truth of Granvelle's aspersion. And in Spain itself the Comunidades and Germanías had left a similar impression on the minds of thoughtful Spaniards. The humanist Pero Mexía, in describing that tragic episode of the beginning of the reign of Charles V, speaks of the popular leaders as "tiranos", and ascribes the origin of the whole movement to demagogues and the mob: "la liviandad del pueblo y malicia de algunos

(1) *Don Quixote*, II, 16.

Digitized by Google

malditos y escandalosos ánimos " (1). But it took many years, centuries of years, for the people to begin to have an inkling that when men are persuaded to act not as individual men but as sheep this usually means that there is someone intent on fleecing them. Vives, writing from abroad, is particularly bitter concerning the demerits of the people : " Son dañosas las opiniones del vulgo, que con grandísimo desatino juzga las cosas " (2). Like Demosthenes of old he is of opinion that " Gran maestro es el pueblo para mostrar a errar " (3); and, writing to Juan de Vergara from Bruges in August 1527, he gives the unerring and final thrust of the skilful *matador* : " Scis enim populum nec recte sentire nec posse tamen reticere quae sentiat " (4). The divine saying " Forgive them, for they know not what they do " thus has its human corollary : " Unless you are sure that you know what you are doing refrain from action and from the more cowardly disguised action of word and pen ". That was the complaint of Cervantes in his *Viage del Parnaso* :

la canalla
Que en lo que más ignora menos calla.

And Gracián defines the *vulgo* in the same spirit : " Porque el vulgo no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden " (5). Thus after a century we come back to Vives' verdict : " Nec sentire recte scit nec potest tacere ".

(1) *Relación de las Comunidades de Castilla.* (Bib. Aut. Esp.) Vol. XXI, pp. 368, 379. Cf. p. 373 : " El pueblo anduvo como bestia fiera ".
(2) Bib. Aut. Esp. Vol. LXV, p. 239.
(3) *Ibid.*
(4) *Clarorvm Hispaniensivm Epistolae Ineditae,* p. 91.
(5) *El Criticón.* Part II. Crisi v. Ed. J. Cejador. Vol. I, p. 280.

Digitized by Google

III. THE DEVELOPMENT OF SPANISH PROSE

17. *Spanish and Latin*

As in other European countries, the vernacular in Spain was in battle with Latin during the whole of the sixteenth century and emerged triumphant in the last third of that century. The first half of the sixteenth century witnessed a revival of Latin. Students at Salamanca were expected to converse in Latin if not in Greek; and children were to be taught Latin in Latin, a system dear to the Flemish humanist Clenardus but against which El Brocense vehemently protested in the second half of the century. El Brocense wrote his own Latin Grammar partly in Spanish and he even composed a brief Latin grammar in Spanish verse, beginning " En el nombre de Dios Padre I Dios Hijo celestial I Dios Espiritu Santo Comencemos a cantar Canciones que hasta agora Ninguno supo entonar ". There were many similar protests in the early days of the Renaissance in Spain against pedantry. Vives, who wrote in Latin, wished the laws to be written in Spanish. Others made the same claim for medical recipes. And, in spite of Latin, Spanish literature continued to flourish. The age which produced the *Celestina* and the *Carcel de Amor*, the prose of the Valdés brothers, of Guevara and Boscán, the poetry of Garci Lasso de la Vega, cannot be described as having been smothered by Latin. Even the *comedias de colegio* were sometimes written in Spanish (1). On the other hand this living Spanish literature must not obscure the importance of the Latin works written by Spanish authors during the first

(1) Cf. J. García Soriano, *El Teatro de Colegio en España*, in *Boletín de la Real Academia Española*. (April, 1927), p. 265 : " la mayor parte son hispanolatinas y no pocas por completo en castellano ".

Digitized by Google

half of this century, works of such profound significance as those of Vives, Sepúlveda and others which no genuine student of the Renaissance can ignore, any more than the later Latin works of such champions of the vernacular as Fray Luis de Granada and Fray Luis de León.

Great attention was paid to translation. Translation from the Latin had threatened in the preceding century to be the ruin of Spanish prose, although the Archpriest of Talavera had been able to combine latinity with popular language and escape the contagion. In the hands of greater masters of prose than Mena and Villena Spanish was now enriched by Latin without losing its indigenous character. Simon Abril in the dedication of his translation of Cicero's letters (1) deprecated too literal translation and protested against the professors who :

> Interpretando los graues escritores cada día a los oyentes en sus públicas liciones palabra por palabra, y no lenguaje por lenguaje, y manera de decir por manera de decir, destruyen ambas lenguas y las peruierten de tal manera que, si vno tomasse por escrito aquellas sus interpretaciones y quisiesse hacer un cuerpo dellas, vería que no dicen nada ni hablan en ninguna manera de lenguaje (2).

In translating the Scriptures literal accuracy was to be observed, but in the case of profane writers the accuracy need not be so strict, a little more licence might be allowed. Mexía wished translation of Greek authors to be made " cristianamente, aunque algo se torciese la letra "; perhaps rather a dangerous principle. Covarrubias, who showed a certain disdain towards the Romancista appreciated nevertheless the excellences of the Spanish language. He notes its kinship with Hebrew, and

(1) *Los Dieziseis Libros de las Epistolas* (Madrid, 1689).

(2) Ap. M. Menéndez y Pelayo, *Bibliografía Hispano-Latina Clásica* (1902), p. 627. Cf. Garci Lasso's condemnation of literal translation in 1533 *(Clásicos Castellanos)*, p. 275; and Sepúlveda a few years earlier (*Opera* Vol. III), Epist. p. 369 : " Nec enim eos interpretum dignos esse duco qui Graecos barbara quadem fidelitate, etc. ".

Digitized by Google

considers that it was better suited than any other language for translation of the Bible. And the language which Coleridge thought the most beautiful language after Greek, is not less suited to translate the more sublime Greek authors, such as Aeschylus or Pindar. (It was, perhaps characteristically, the equable εὔκωλος Sophocles who was the first Greek dramatist translated into Castilian and who always remained a favourite.)

Perhaps the surest indication of the defeat of Latin was the fact that, whereas the Portuguese historian Osorio had written in Latin, and Jean Bodin had had his history translated from French into Latin and the French historian De Thou could still write in Latin at the beginning of the seventeenth century, in Spain Mariana and Acosta before the sixteenth century ended, found it advisable to translate their histories from Latin into Spanish. Translations continued to be numerous, but there was no longer so much reason for them as in the early sixteenth century and they were no longer treated with the same care. " Grande humildad " says Gracián, " y aun flojedad de nuestros modernos darse a traducir, o cuando más parafrasear ajenas y rozadas antiguallas, pudiendo aspirar a inventarlas con ventaja " (1). In the sixteenth century the oversea conquests and discoveries helped to keep the Spanish language fresh, vital and picturesque. The New World colours the prose of Garci Lasso el Inca as the fighting against the Moors in the Peninsula coloured that of Pérez de Hita's *Guerras Civiles de Granada* and gave life and substance to the classical periods of Hurtado de Mendoza. But these life-giving influences were no longer present to the same extent, and in the eighteenth century Cadalso complains that translations from the French and Italian are ruining Spanish prose. Yet " exequias de la lengua castellana " have often been celebrated, and the Spanish language rises like the phoenix from

(1) *Agudeza y Arte de Ingenio*. Discurso LVI (1929 ed.), p. 331.

Digitized by Google

the ashes. It has a strange power of resistance, assimilation and recuperative vitality. It survived to be ruined again by later even more careless and hurried translations and to flower in the very different but equally indigenous prose of Valera, Pereda and Menéndez y Pelayo.

The desire to extract the full meaning from the Latin original helped to give Spanish prose a new richness and redundancy in the same way as it enriched the French prose of Amyot. Thus was widened the distance between the written language and the language of ordinary speech. A distinguished modern critic laments that " la divergencia entre el lenguaje hablado y el escrito se agranda cada día más, para mal de este último, que sólo se nutre con relieves de mesas ajenas, mal ingeridos y peor asimilados, mientras aquél vive y se renueva en la boca del pueblo " (1). But even three centuries earlier this divorce, which was the fatal bequest of the Renaissance and the inevitable result of altered circumstances, was making itself felt. The famous lexicographer Covarrubias says that " los hombres doctos hablan y escriuen con más elegancia u propiedad que el vulgo, y a vezes con tanta diferencia que parecen diuersas lenguas " (2). The *culto* style had already begun to widen this gulf. Spanish had certainly come out changed from its long struggle with Latin. That the victory of the vernacular was not considered perfectly assured even at the end of the sixteenth century is shown in Malón de Chaide's preface to his *Libro de la Conversión de la Magdalena* :

Auiendo yo comenzado esta niñería en nuestro lenguage vulgar, con propósito de que quien me la pidió, pues no ha llegado a la noticia de la lengua Latina, no por esso quedasse priuada de la dotrina y conocimiento de las cosas diuinas, he tenido tanta contradicion y resistencia para que no se passasse adelante, como si el hazerlo fuera sacrilegio, o por ello se destruyeran todas las buenas letras, y de ahi resultara algun graue daño y perdicion a la Republica Christiana :

(1) J. Casares, *Crítica Efímera* (1918), p. 83.
(2) *Tesoro de la lengua castellana* (1611), s. v. lengua.

Digitized by Google

vnos me dizen que es baxeza escriuir en nuestra lengua cosas graues: otros que es leyenda para hilanderuelas y mujercitas: otros que las doctrinas graues y de importancia no han de andar en manos del vulgo liuiano (1).

Yet a quarter of a century earlier we see how fast Spanish was gaining ground. In Diego de Hermosilla's Dialogue Guzman says:

Para eso grande ympedimento será a los señores y caualleros no saber latín, pues por falta dél no uernán en conocimiento de lo que se contiene en muy buenos libros que estan compuestos y escritos en aquella lengua.

And Godoy proceeds:

Lo primero que an de aprender, si quieren aprender algo, es latín, aunque ya no les hace tanta falta como solía, porque casi los mejores libros de philosophia, oratoria y de historias y poesía estan traducidos en castellano (2).

In the first third of the seventeenth century the defeat of Latin (which should have been most carefully preserved for use as a universal language) was complete and final. "La lengua latina" says Bartolomé Leonardo de Argensola in 1627, "ha mucho que no sirve más que de cubrir imperfecciones, que si parecieran en lenguaje fueran insufribles". Latin, like "patriotism", had become the last refuge of scoundrels. "Latín ya no hay quien lo agradezca" (3). In the preface to his manuscript epic on the conquest of Seville entitled *La Hispálica*, Luis Belmonte Bermúdez, who died in the middle of the seventeenth century, rendered an enthusiastic homage to the poet Herrera, declaring that if Spanish had nothing but his poems to boast of, it might claim equality with Latin and Greek; and proceeded:

Pues habiéndolos (i. e. Latin and Greek) alcanzado entrambos con excelencia, se fatigaba justamente, viendo el oro riquísimo de nuestra lengua bruto y por labrar en el corazón de sus minas, sin que le animasen nuestros españoles (codiciosos de toda honra) a darle la perfección que agora se conoce, aunque

(1) *Prólogo al lector* (1601 ed.), p. 7.

(2) *Diálogo de la vida de los pajes de palacio* (1573), ed. D. Mackenzie (1916), p. 146.

(3) Lope de Vega, *La Dorotea* (1632), Act. III, sc. 4.

Digitized by Google

si muchos de los que pueden en verso y prosa manifestar de todo punto esta verdad a la soberbia de Italia no se enfriaran en la honrosa ostentación de su lengua, contentos solamente con saber que han llegado a conocer su pureza y a valiar sus quilates, estuviera la arrogancia latina postrada a los pies de sus triunfos (1).

But the magnificent fruits of the triumph of Spanish were only not clear to Italy because seventeenth century Italy showed lamentably little interest in Spanish literature. In themselves they were sufficiently manifest : the prose of the mystics, of Luis de León, of Mariana, Sigüenza, Espinel, Alemán and Cervantes. Spanish prose emerged from the Golden Age with a character of " infinita docilidad ", as Forner described it in the eighteenth century.

18. *The Spanish humanists and the vernacular*

The reaction in favour of Spanish set in early. It was soon felt that to learn Latin without having a sound knowledge of Spanish might be to murder both languages :

> ¿ Alabar latinizante ?
> Eso no : sepan primero
> Romance (2).

Yet the purity of Castilian had had many excellent defenders in the fifteenth and sixteenth century. In the year before Luis de León published the first books of his *De los Nombres de Cristo*, in the introduction to Book III (1585) of which he eloquently invited his countrymen to make a nobler use of Castilian prose, Richard Mulcaster had in fact called attention to the Spanish use of the vernacular : " the Spanish at this daie vse the like (i. e. the vernacular) (3). And Spanish prose

(1) Ap. Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca Española*. Vol. II, col. 64.
(2) *Mirad a quién alabáis*, I, 11.
(3) R. Mulcaster, *The First Part of the Elementarie*, etc. (1582); Oxford (1925 ed.), p. 188.

Digitized by Google

was then over three centuries old and could boast of many a masterpiece. The prose of King Alfonso X and Don Juan Manuel may still be read with delight. The grave unrhetorical parsimony of their " castellano derecho " yet in a way seems very modern. This prose was known in the age of the Renaissance, and Lebrija said that with Alfonso the Learned the Spanish language began to show its strength : " comenzó a mostrar sus fuerzas ". The *Siete Partidas*, begun in the year 1256, was indeed very different from the jejune *Anales Toledanos* of 1219. López de Ayala enriched his prose by translating Livy, but retained his vividness. In the fifteenth century Villena, although he " sabía muchos lenguajes " could not write good plain Spanish prose; but others could. Pérez de Guzmán and Hernando del Pulgar showed the power of Castilian in precise vivid portraiture. Alfonso de la Torre brought a philosophical content to the harmonious prose of his *Visión Delectable* (c. 1440). The Archpriest of Talavera could combine the popular and artificial with the skill of a rare artist in words in his *Corbacho* or *Libro del Arcipreste*, written in 1438. Rodriguez de la Cámara wrote a trailing sensitive prose in his *El Siervo livre de amor*. About half a century later came the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, with its tragic intensity of phrase, *La Carcel de Amor* by Diego de San Pedro, and, in the same year as the latter, Lebrija's Spanish grammar (1492) published only eighteen years after the introduction of printing into Spain. In that year died an earlier humanist, Alonso de Palencia, who, like Lebrija, had paid some attention to Spanish prose and proved that he could write good Spanish, in spite of his latinity, in his *Tratado del triunfo de la perfección militar*.

Translation from the Arabic in the thirteenth century had been less trying to the stripling Castilian language than later, in its greater maturity proved translation from Latin and Italian. Yet Spanish prose in the first half of the sixteenth century

Digitized by Google

preserved its penetrating vigour. No doubt the early humanists (with the notable exception of Lebrija, and of the Greek Comendador, who made an extensive collection of popular proverbs) such as Sepúlveda, Diego López de Zúñiga, Montes de Oca and others, came back from Italy imbued with the precept that the vulgar tongue should be confined to the use of the people. But Spanish writers of signal merit were even then numerous. Fray Ambrosio Montesino in the first years of the sixteenth century translated *El Cartuxano* in excellent Spanish prose. The prose style of Alfonso and Juan de Valdés, of Villalón and Torquemada was energetic, penetrating and immediate. León Hebreo's *Diálogos de Amor* appeared in Spanish in 1535 and a few years later one of the masterpieces of Spanish prose (in which Garci Lasso had some share): Boscán's version of *Il Cortegiano*. Guevara is inclined to spoil the pure ingredients of his prose by inserting too many pompous classical allusions, but he can be a master of prose when he chooses. Vanegas, and to an even greater extent Fray Francisco de Osuna, proved the full capacity of Spanish for the highest subjects. Villalobos and Eugenio de Salazar in their letters displayed its fitness for lighter, wittier vein. Villalón, Hernán Perez de Oliva and Pero Mexía constituted themselves champions of the vernacular. Villalón in *El Scolasticon* written about the year 1525, declares that " he is his own enemy who esteems a foreign language more than his own " (1). Perez de Oliva wrote in Spanish " con deseo de ennoblecerla ". Pero Mexía said in the preface to his *Silva de varia lección* (1540):

Y aunque esta manera de escrivir sea nueva en nuestra lengua Castellana, y creo que soy yo el primero que en ello aya tomado esta invencion, en la Griega y Latina muy grandes Autores escrivieron assi... Y pues la lengua Castellana no tiene, si bien se considera, porque reconozca ventaja a otra ninguna, no sé porque no osaremos en ella tomar las invenciones que en las

(1) Ed. Bibliófilos Madrileños. Vol. I, p. 16.

Digitized by Google

otras, y tratar materias grandes, como los Italianos y otras naciones lo hacen en las suyas, pues no faltan en España agudos y altos ingenios. Por lo cual yo, preciándome tanto de la lengua que aprendí de mis padres como de la que me mostraron mis preceptores, quise dar estas vigilias a los que no entienden los libros Latinos.

In the letter dedicating his *Diálogos Eruditos* to the Marqués de Tarifa, Mexía wrote similarly (April 7, 1547):

Proseguir el intento que en lo que a mí ha sido posible he deseado y procurado, que es hacer participante a nuestra lengua Castellana de algunas de las cosas de erudición y doctrina que la Latina, para los que no la saben, tiene escondido y secreto.

In 1556, in his preface to his *Tratado de las siete palabras de la Madre de Dios*, the Augustinian Fray Alonso de Orozco maintained that:

Cada nación usó mucho escribir su propia lengua: solamente los españoles, amigos de trajes peregrinos y costumbres extranjeras, tenemos en poco lo que se escribe en nuestra lengua, siendo la que más estimada debe ser en elegancia y perfección después de la latina.

The argument used by Orozco that every nation must use its own language was repeated by many writers of that time. Huarte de San Juan declared in 1575 that "the Sciences may be equally taught in all Languages... Accordingly there are no great Authors to be found who have sought for a Foreign Tongue to make their Thoughts understood; but the Grecians have writ in Greek, the Romans in Latin, the Jews in Hebrew, the Moors in Arabic; and so do I in Spanish, because I understand that language better than any other" (1). Fray Luis de León a few years later repeated that in writing in Spanish he was but using his own language as the Greeks had written in Greek. El Brocense in his last work, made ready for the press a few months before his death, remarked that:

Si dicen que al cabo de mi vejez escrivo una obrecilla tan tenue, y en romance, digo que de poca menos edad o de tanta devia ser (we should now

(1) Huarte, *Examen de Ingenios, or The Tryal of Wits* (1698 ed.), p. 186.

Digitized by Google

write *debía de ser*) Epicteto quando sacó a luz este tesoro de perlas preciosas, hablando en su lengua materna, que entonces era la más usada que avia en el mundo, aunque escrivió en Roma. Ansi yo quise escrivir en mi lengua, porque tan gran bien fuese a muchos comunicado. (1)

It was a noble bequest to his country. Much later we find the same argument still in vogue :

El poeta, a mi juicio, ha de escribir en su lengua natural; que Homero no escribío en latín ni Virgilio en griego, y cada uno está obligado a honrar su lengua, y así lo hicieron el Camoens en Portugal y en Italia el Tasso (2).

It must be confessed that, if all the prose treatises in Spanish in the centuries before the Golden Age are to be considered as "juveniles arrojos", Castilian prose was a lusty infant. It had certainly not been employed, as Ambrosio de Morales complained, exclusively on "sucios amores" or "vanas fabulas". Before and after Morales, at exactly a half-century's interval, Garci Lasso and Fray Luis de León, make the same complaint. In 1533 Garci Lasso wrote :

Y también tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas, porque yo no sé qué desventura ha sido nuestra que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar.

The real *desventura* seems, rather, to have been, in Orozco's words, that "tenemos en poco lo que se escribe en nuestra lengua". In 1585 Luis de León wrote :

Y es engaño común tener por fácil y de poca estima todo lo que se escribe en romance; que ha nacido o de lo mal que usamos de nuestra lengua, no la empleando sino en cosas sin ser, o de lo poco que entendemos de ella, creyendo que no es capaz de lo que es de importancia.

"Dejamos perderse aquel raro tesoro" had said Medina in 1580 in his introduction to Herrera's edition of Garci Lasso. The significance of Fray Luis de León's manifesto in the introduction to the second part of *De los Nombres de Cristo* lay in the fact that here was a learned theologian advocating

(1) *Enchiridion de Epicteto*. Dedicatory letter, dated 20 July, 1600.
(2) Lope de Vega, *La Dorotea* (1632), Act III, sc. 4.

Digitized by Google

the use of Spanish for the composition of " cosas graves ", and recommending as great care in the composition of prose as in that of verse; seeking, like Amyot, " harmonious words in a harmonious order ", and, like Santillana and Lebrija " cuenta, peso y medida " in prose. He was an advocate, moreover, of the purest vernacular, of " the language I learnt from my nurses " (1). He loved Hebrew and Greek, honoured Latin, but worshipped Spanish. And Luis de León and the mystics succeeded in giving to Spanish a new depth, richness and intensity. The new prose was national and indigenous; we see it " driving on a whole flock of clauses " in Luis de León; welling up like a crystal spring in Santa Teresa, preserving in her something of the charm and restraint of the early prose; flowing placidly transparent in Fray Luis de Granada; finely wrought like so many blocks of exquisitely cut stone in Fray José de Sigüenza; or slightly tinged with archaisms in Padre Juan de Mariana, whose prose sometimes has traces of having been translated from the Latin, but from a pure, concise, nervous Latin, direct and unrhetorical.

It was not till the following century that Spanish prose as a whole became infected with all kinds of mannerism. Even those who eschewed and protested against these affectations, as Salas Barbadillo who wished " huir de todo género de afectación ", or the lively talented Castillo Solórzano, who claimed to write in " prosa no afectada ", or Céspedes y Meneses, whose style is as often unintentionally involved as deliberately *culto*, or Cervantes, succumbed to the spirit of the time, and, like the dramatists who ridiculed Gongorism, found themselves writing in *culto* style. " There is a poetry in prose " says Nise in Lope de Vega's play *La dama boba* :

Es que hay poesía en prosa... Hay dos prosas diferentes, poética e historial; la historial, lisa y leal, muestra verdades patentes por frasi y términos claros;

(1) *Documentos inéditos para la historia de España*. Vol. X, p. 365.

Digitized by Google

la poética es hermosa, varia, culta, licenciosa y oscura en genios raros; tiene mil exornaciones y retóricas figuras.

In vain ingenious witty Espinel protested, exhorting, like Ascham, " to speak as the common people do, to think as wise men do " :

Pues qué : ¿quereis vos, dijo el Doctor, que hablen los hombres doctos como los ignorantes? Cuanto a la substancia, dije yo, no, por cierto; pero cuanto al lenguaje, ¿por qué no hablarán como los entiendan? (1).

But there were still many who believed, as when Medina wrote his 1580 introduction, that " se perdía estimación en allanarse a la inteligencia del pueblo ". And indeed this affectation now increased and raged and ravaged for nearly two centuries. " Huye cuanto pudieres de voces vulgares y comunes aunque sean propias " is Fray Bras' ironic advice to preachers in Isla's *Fray Gerundio*. For *culteranismo* was not slow to invade the pulpit : as early as 1580 Medina could speak of the ornate style *(mil colores)* of certain preachers. " Hallo una nueva lengua " exclaimed Lope de Vega. But if the Golden Age ended in affected and distorted prose, it also provided plenty of material for an antidote. A complete study of the development of Spanish prose has never been attempted. Yet it is a fascinating subject, and if treated fully might help to preserve this plenteous language alike from gallicisms and from excessive purism. But the speedy completion of a dictionary on the model of the New English Dictionary will be the best stay and defence of this inexhaustible and exquisite language, which Jáuregui in the seventeenth century well described as " grave, eficaz, y copiosa ", capable of sublime flights and harmonious cadences and of keen rapier thrusts and a classical substantial conciseness; with English, Hebrew and Greek, one of the four richest, most adaptable and most beautiful languages that the world has seen.

(1) V. Espinel, *Vida de Marcos de Obregón* (Clásicos Castellanos). Vol. I (1922), p. 89.

Digitized by Google

IV. THE EPIC VEIN

19. *Epic aspiration*

There were several reasons why the Spanish of the Golden Age should give especial attention to the epic. Spain had a strong epic tradition, which continued to express itself in genuinely national epical poetry, or at least, if one may so describe the *romances fronterizos*, in epical lyrics, down to the conquest of Granada in the year in the discovery of America. The epic was the darling of the poetic theory of the Renaissance in Italy; and the great poem of Ariosto, forty cantos of which appeared in 1516, was considered the crown of Renaissance literature. The epic was held to be the most universal kind of poetry, and it was the universal which made an especial appeal to the Spanish temperament. The aspiration to compose a poem " unde unum fiat ex omnibus " was in consonance with the whole spirit of that time in Spain. The epic was considered more all-embracing than tragedy. " La épica es mayor que la trágica y la trágica menos acción que la épica " (1). Further, the heroic deeds and achievements of the Spanish conquistadores,

> los valientes
> Dignos de eterna y alta poesía,

and the spread of the Spanish empire over the New World and the Old seemed to call loudly for celebration in lofty rhyme. These conquests were the result of a great national and religious fervour. There was the other side. Lope de Vega in one of his plays places on the lips of the Devil the lines :

---

(1) López Pinciano, *Filosofía Antigua Poética* (1894 ed.), p. 465.

Digitized by Google

No Christian fervour makes them bold
But only greed and lust for gold (1);

and the epic poet Oña says :

Por este (gold) más que el turco, inglés, y moro,
Sulcan la tierra y mar el baptizado;

and another Spanish epic poet, Hójeda :

Sulcando mares por el difícil oro.

But it would be a very superficial view to give that as the sole and whole cause of the overseas empire. A real epic and heroic ardour ran through the whole nation, and it was natural that a great literary age should look for it to be expressed in verse. Pride of the Spanish empire, of that empire on which the sun never set, is frequently expressed :

En Persia, Africa, Arabia y las postreras
Islas que ciñe y bate el mar profundo.

It was, says Salas Barbadillo in 1615,

el más hermoso
Imperio que jamás se dió a mortales.

Quevedo speaks of " tan inconparable monarquía ". Fray Luis de León interprets prophecies of the Old Testament as pointing to the Spanish overseas empire (2). Osorio agreed with Luis de León that the discoveries threw into the shade the achievements of antiquity : " ut omnem paene antiquitatem obscurent " (3). A heroic spirit filled Spanish literature and took many forms. It gave intensity to the mystic writers and fostered the revival of the Stoic philosophy, and it is present in *Lazarillo de Tormes* no less than in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

But it was one thing to be inspired with a spirit of heroism, and quite another to compose a heroic poem. There were

(1) See Oliveira Martins, *A History of Iberian Civilization*. English translation (1929), p. 226.

(2) For other instances of such patriotic interpretations see M. Herrero-García, *Ideas de los Españoles en el siglo XVII* (1928), p. 18.

(3) Cf. *De Nobilitate Christiana* (ed. Conimbricae 1792), p. 273.

Digitized by Google

frequent laments then and earlier that great deeds were left unchronicled. Fernán Pérez de Guzmán had spoken of the Castilian " poca diligencia de la antiguedad " and said that Spain needed *Omeros*, Homers to sing the deeds of her *cavalleros*. And about a century later Ronsard in France is echoing the complaint : " Il faudrait des Homères "; a pious wish, like that of Cetina, to secure for himself a Titian. In the nineteenth century Quintana can repeat the complaint : " mas el héroe castellano, superior sin duda en esfuerzo y en virtudes al griego, ha tenido la desgracia de no encontrar un Homero " (1); and Hartzenbusch declares that " los españoles no tenemos aún verdadera epopeya " (2). Juan de Mariana said that Spain is " más abundante en hazañas que en escritores ", richer in great deeds than in writers to record them (3). Spain " siempre ha tenido falta de escritores, los cuales con su estilo ilustrasen la grandeza de sus hechos y proezas " (4). Other historians make the same remark. Coloma, referring to a special instance, says in the preface of his history " por no haber tenido los españoles que han militado en Flandes tanto cuidado de escribir sur hazañas como de hacerlas " (5). Marmol Carvajal remarks similarly that " los españoles son prontos y diligentes en los hechos que competen por milicia, y descuidados en escribirlos " (6). Quevedo says that the Spanish " no supieron ser historiadores, supieron merecerlos " (7).

(1) *Bib. Aut. Esp.* Vol. XIX, p. 126.

(2) Ap. Calderón, *Comedias* (Bib. Aut. Esp.), Vol. I, p. 6.

(3) *Historia de España. Prólogo* (Bib. Aut. Esp.), p. 51. Cf. *Sigüenza, Historia de la Orden de San Jerónimo*. Vol. I (1907), p. 71.

(4) *Ibid.*, lib. I, cap. 1 (Bib. Aut. Esp. Vol. XXX, p. 1). Cf. Arraez, *Dialogos*, IV, 3 : " faltaram ingenhos ".

(5) C. Coloma, *Las Guerras de los Estados Bajos. Prólogo.*

(6) L. del Marmol Carvajal, *Historia del rebelión y castigos de los Moros de Granada. Prólogo.*

(7) Quevedo, *La Hora de todos*. See also P. U. González de la Calle, *Sebastián Fox Morcillo* (1903), p. 369.

Digitized by Google

Si vuiera auido algun Micenas Español ni vuiera faltado otro Virgilio que cantara las grandes hazañas de Bernal de Carpio y las mucho mayores del Cid y las no dignas de menor memoria del Conde Fernan Gonzalez. Las quales todas andan tan mal escritas que, si no fuesse por la codicia de saberlas, no auria quien pudiesse leer dos hojas de sus cronicas (1).

Ea sunt enim facta praeclara nostrae gentis, ea magnitudo varietasque rerum, ea novitas insularum climatumque ut, si denuo aliquis Homerus exsurgeret, posset non incommode ex rebus Lusitanicis et Iliados et Odisseae argumentum non fabulose sed ex vero componere.

Thus in 1542 wrote one of the most talented men of the sixteenth century, the Portuguese humanist Damião de Goes to Prince Luis. And almost a century later Balbuena repeats his words (2) :

O venturosa España, si tuvieras
De tus Eneas un Maron segundo
O a tus nuevos Aquiles un Homero,
Cuán poca envidia hubieras del primero !
Tus verdades exceden sus ficciones...

Thus the epic aspiration and the feeling that it was enough for the desired Homer to record the bare truth of events so mighty is present in writers of the most various scope throùghout the Golden Age. The epic vein was not of course confined to Spain :

L'ambition épique qui est alors (in the first half of the seventeenth century) celle de l'Europe entière et qui produisit en France plus d'un pitoyable avortement, n'eut pas plus de succès en Angleterre. Les grands romans en vers ou les essais d'épopée classique sont la partie morte de la littérature d'alors (3).

But it was natural that it should be especially apparent in the first great imperial nation of modern Europe. That the Spanish were not quite satisfied with their modern epics is proved by the fact that they continued to sigh for a new Homer well

(1) D. Núñez Alba, *Diálogos de la Vida del Soldado* (Libros de Antaño) (1890), p. 262. Cf. pp. 257 and 310.

(2) *El Bernardo*. Canto XVI.

(3) E. Legouis et L. Cazamian, *Histoire de la Littérature Anglaise* (1924), p. 531.

Digitized by Google

into the seventeenth century. Yet the Spanish, with their desire to excel, to attempt the great and difficult, were naturally inclined to the " gestes héroiques, choses grandes, matières ardues, graves et difficiles " which Rabelais said were the subject of poetry in the middle of the sixteenth century. Poets and humanists dallied with the epic subject, but it is observable that they are more apt to incite their friends than themselves to undertake the thorny task; the most gifted among them wisely refrained, and their very exhortations proved as fatal as the heroic adulation of the boy kings Charles IX and Sebastian, and came to their literary Alcacer Kebir on many a stricken field in the hands of the less gifted.

For these later epics were the direct outcome of the heroic ardours of the humanists. Almost every poet toyed with the idea of relating the great events of the age of discovery in verse. A few Latin epics appeared early in Spain. Martín de Ibarra published his *Caroleidos Libri IV* at Barcelona in the same year 1516 in which the *Historia Parthenopea*, an epic in which Alonso Fernández sang the deeds of Alonso de Córdoba, the Gran Capitán, saw the light. This was a strictly contemporaneous subject and a failure. The glory of those times could not but cast an epic glamour over the most lyric of poets. A fortunate chance, the chance of his exile to India, made it possible for a great lyric poet in *Os Lusiadas* to excel in the epic also. Other poets exhorted their correspondents " volar más alto ", or in the words of Lope de Vega :

> Que emprenda algun poema
> Que intente honor a España.

André de Noronha exhorts Diogo de Teive to sing the glory of the Kings of Portugal :

> Lysiadumque jubes ut maxima Regum
> Facta canam.

Antonio Ferreira gives similar advice to several of his friends. Luis de León sings in heroic strain in his lyric *Profecía del*

Digitized by Google

Tajo and urges his intimate friend Grial to epic achievement :

A son de trompa clara
Y con heroico verso a ti conviene,
Grial, cantar la rara
Virtud del de Vivar, que par no tiene,
Y con más libre pluma
Hacer de nuestros hechos rica suma.

The Cid had become a very living person among the Spanish writers of the sixteenth century. Grial was to write of the old and the new, the glory and prestige of which invaded even Luis de León's Latin lectures. The very fact that León and Gutierre de Cetina declare that they exclude epic themes from their verse shows how insistent at that time was the epic idea in Spanish literature.

In the last third of the century the epic fervour boiled over. The influence of *Os Lusiadas* was no doubt considerable. Two Spanish translations appeared in 1580, and the first lines of the nineteen year old Góngora have a stirringly epic ring :

Suene la trompa bélica
Del castellano cálamo,

and that was not the last time that the great poet of Córdoba felt epic stirrings. The pastoral Montemayor is said to have entertained the intention to write a poem of the Portuguese achievements in the East. Herrera regrets that his own sorrows usurped the place of " el valor de los españoles olvidados " :

Dichoso quien en verso generoso
Celebra las hazañas inmortales
Y el vigor y el esfuerzo valeroso [1],

and projected a national epic. Lupercio Leonardo de Argensola, although not himself singing in heroic strain, was willing to encourage Rufo Gutiérrez, or rather others to imitate Rufo, since *La Austriada* was already written when the Aragonese poet set him on a level, with, or even above Virgil :

[1] F. de Herrera, *Elegia*, II.

Digitized by Google

Y (con tu paz, Marón, y grato gusto)
Sino mayor, igual a ti ser puede (1).

and likewise praises the " estilo tan alto levantado " of the author of the *Libro de Orlando Determinado* (1578), Martín de Bolea y Castro (2). But Lupercio himself, who praises rustic life and the golden mean, says, in 1582 : " Digo que muchas veces he querido Heroycos escribir " (3). And his brother played with the same idea :

Antes pidiera a Clio la sonora
Trompa con que los heroes eterniza
Y celebra a España vencedora,
Que imitar al furor que petrarciza (4).

20. *Renaissance epics*

A familiar background is essential to the genuinely epic poem and its hero. When the hero's action can be measured and compared with that of others in a contest for a small walled town, on the walls of the town or in the camp beneath them, he will the more easily stand out in epic grandeur. His character and qualities are intimately known to his fellow townsmen or fellow soldiers. He has no need to conquer kingdoms nor ride many leagues afield in search of adventure. When Alexander the Great goes to conquer the East or the Spanish Conquistadores perform wonders in the New World across the Atlantic, they become vague and shadowy and out of proportion; the familiar background, against which they might be framed, is absent; they are rather heroes of romance than fit subjects for a genuine epic. (The *Cantar de Rodrigo* is already half a romance of chivalry). For the great epic

(1) *Obras Sueltas* (1889), p. 37.
(2) *Ibid.*, p. 35.
(3) Cf. Gálvez Montalvo in the *Carta dedicatoria* to his *El Pastor de Filida.*
(4) *Epistola* (Respuesta de Argensola al Príncipe de Esquilache).

Digitized by Google

it matters not how small is the scale; it may be concerned with a small town such as Troy or Zamora, Burgos or Valencia; but the scene must have been long familiar to a considerable number of persons, so that the hero's every gesture stands out in sharp relief. It was much the same with the classical drama: it was not necessary or advisable that the story should be new, the interest lay in the words and attitude of the individual in a story long known to the whole audience, in the portrayal of the reactions of the individual to a familiar setting. In this lay the essence of the dramatic art, so closely connected with the epic.

In the same way the epic demands a traditional hero and an audience thoroughly acquainted with the conditions in which he acts, a group interest. This familiar background was absent in the conquest of the New World; the scene was distant, un-Spanish and the success of Cortés or Pizarro was an individual adventure; the group interest was lacking. Hence it comes about that the rustic contests in the modern novels *El Sabor de la Tierruca* or *La Aldea Perdida* are more genuinely epical in character than the epic poems of Ercilla or Oña. Ercilla related events in which he had himself taken part; Rufo Gutierrez' hero was his contemporary. But in the sixteenth century truth had become stranger than fiction; the mighty achievements overshadowed the poet. "The chief reason for this, says Menéndez y Pelayo, is doubtless that the historic reality here exceeds all fiction and that deeds so close in time and known in their smallest details left no scope for the imagination". The worst was that the poets failed to realize that truth unvarnished might be as unpleasant in an epic poem as elsewhere and that it is the duty of a poet to create; also, as has been said, the familiar background against which to judge the details was not forthcoming. But perhaps the main obstacle lay in the fact that the Renaissance looked at life from an individual point of view and at the epic from the

Digitized by Google

point of view of Italian Renaissance theory. " Although most of the Spanish epics of the sixteenth and seventeenth centuries treated national subjects, almost without exception they borrowed their form and style of treatment from the Italian epics " (1), They thus fell between the two stools of personal inspiration, if they had any, and the theoretically imposed task. The epic poet could display little choice or concentration in such an undertaking, and plodded wearily forward till with a sigh of relief he ended his poem in the third or fourth thousandth stanza, realizing that his troubles were over and those of the reader about to begin. He might be a genuine admirer of the popular poetry but could not himself become popular, use of the popular literature by individual writers of the Renaissance not indicating a revival of traditional literature any more than the genuine *romances* were revived in the *romances artísticos* of the end of the sixteenth century.

The true epic spirit consists less in a belief in the legendary than in acceptance of a hero as representative; the individual becomes universal; the qualities which he represents are not accidental but are those of the group or nation to which he belongs, but in extraordinary or idealized form. It was the author's duty in the early epics to take the best, wherever he might find it, in order to build up the inspiring national poem, like a cathedral or a chronicle, in all of which the individual workman, working to order, merged his individuality in the greater whole. The finished work was *res nullius*; and *res omnium*. But there was no great audience willing to connive in the long epics of the Renaissance. It is the weakness of modern civilization that it no longer allows full play to the interaction between traditional and cultured literature, although a mechanical education has not yet wholly destroyed the popular

(1) J. P. Wickersham Crawford, *The Life and Works of Cristóbal Suárez de Figueroa* (1907), p. 44.

Digitized by Google

love of song and proverb, and quatrains are still composed or remodelled by the people. But a brief winged quatrain is one thing, an artificial epic of several thousand stanzas quite another. The epic poet needs a lyrical fervour to fill his sails, and even this, except in the case of Camões, was absent in the writers of the Spanish Renaissance epics.

Possibly this was due in part to a too careful theoretical distinction set by the Renaissance critics between the different kinds of poetry. The lyric poet of the Renaissance had a new freedom and might cultivate his own garden-plot. We can see this independence breaking through in a comparison of the *romances* with the epics from which they sprang. For if it may be surmised that the *cantares de gesta* were written to order, principally to the order of the Church or great convents, the same cannot be maintained of the *romances*. Here in the fourteenth and fifteenth centuries we find the individual author breaking through the collective anonymity of the Middle Ages. We see this in the Archpriests of Hita and Talavera; Mena develops a powerful individual style in poetry; the historian supersedes the official chronicler in López de Ayala. And in the *romances* the poet no longer writes to order or with a didactic purpose but from sheer joy in the beauty of an episode or in answer to the insistent interest on the part of his audience. Evidently the Renaissance exaltation of the individual was near at hand, although in the case of the *romances* the anonymous tradition continued. The *romance* is a fragment in the sense that its final shape is the ultimate reduction of a familiar theme. In the lovely abruptness of their beginnings and endings they show that they have come from afar, moulded and rounded by a long tradition; the story is so well known that it need only be suggested; and it is this familiar incompleteness which gives them their marvellous imaginative power and wealth of suggestion. Those sweeter "melodies unheard" seem to

Digitized by Google

linger about such a poem as *El Conde Arnaldos*. On the contrary in a poem relating to conquest of the New World detail after detail must be inserted in order to make the story intelligible. Only a great lyric poet such as Camões, with a personal interest in his subject, could overcome such an obstacle and drown the awkwardness of necessary pieces of information in the impetuous flow of the poem. An equally great lyric poet failed in *La Franciade* because Ronsard in this epic was working against the grain, working to order without being supported by a collective enthusiasm.

Those who are willing to give some years of their existence to the reading of the immense mass of Spanish Renaissance epics will be rewarded by some delicious scraps and much of incidental interest, but they are likely to remember neither the hero nor the main theme of any of the epics. " Naturellement on trouve éparses dans ces œuvres ambitieuses des qualités poétiques et des pages qui supportent d'être lues, mais ce sont au total des poèmes mort-nés dont le seul rôle dans l'histoire littéraire semble être de mener par une sorte de voie funéraire vers le *Paradis Perdu* de Milton " (1). Enfin Milton vint; only in Spanish literature no Milton came, although there was many a poet

hardi qui brave sonnera
De longue haleine un poème héroïque,

oblivious of the warning of the Italian sixteenth century poet that " più vero epico esser non si possa ". Partly owing to the influence of the Italian theorists, partly owing to the success of *Os Lusiadas*, a long series of Spanish epics saw the light, but the great Spanish epic of the sixteenth century was not written by Ercilla in *La Araucana* but by King Philip II in El Escorial. Like the Romans, the Spanish built their greatest epics in stone. One might say of them as Carlyle said of

(1) E. Legouis, *op. cit.*, p. 532.

Digitized by Google

the English that they " are a dumb people. They can do great acts but not describe them. Their epic poem is written on the Earth's surface " (1). The tombstones of course continued. The dramatist Juan de la Cueva published in old age an epic entitled *Conquista de la Betica* (1603), patriotically praised by the Andalusians Herrera and Baltasar del Alcazar (2). The critic López Pinciano chose an even more national subject for his epic *El Pelayo*, published in 1615. It was not the work of a poet, although written by an excellent critic of poetry, and its subject was too remote, although in the nineteenth century it attracted in extreme youth the poetic talent of a great critic, Menéndez y Pelayo. As late as the year 1789 Moratín in his *La Derrota de los Pedantes* feels it necessary to protest against the composition of lengthy epics still in vogue, and Macedo in his *Motim Literario* (1811) can echo the irony of the seventeenth century satirists on the subject of the epic : " Outro... quer que lhe oiça a *Napoleada*, ja tem quinze cantos acabados, faltam-lhe só quarenta e cinco ".

" When I was at Madrid (in 1818) I made quite a collection of poor epicks " wrote Ticknor (3). But thirty years later Prescott wrote " This is the age that makes all past history tame and turns history into romance " (4). Perhaps that is why the dreadful progeny born of the literary theories of the Renaissance at last died in a great lyrical revival. An age of romance, the age of the discovery of America and of the scientific discoveries which followed that discovery proved inimical to the genuine epic; a tamer age of romance would seem to have killed even the artificial epic of the Renaissance.

(1) *Past and Present*, Book III, cap. 5.

(2) Baltasar del Alcazar, *Poesías*. Ed. F. Rodríguez Marín (1910), p. 242; Herrera, ap. A. Coster, *Fernando de Herrera* (1908), p. 76.

(3) *Letters to Pascual de Gayangos* (1927), p. 17.

(4) W. H. Prescott, *Unpublished Letters to Gayangos* (1927), p. 76.

Digitized by Google

21. *True literature*

Discussion of the rival merits and mutual relations of poetry and history filled the *artes poeticae* of the sixteenth century. In 1570 Castelvetro declared that epic poetry was a kind of history, imaginative history, not fundamentally different from history. Two great lyrical poets, a Frenchman and a Portuguese, had for years been engaged on epic poems which were a kind of history. Their epics both appeared in 1572, two years after Castelvetro's edition of Aristotle's *Poetics*. But while Ronsard held that an epic must have a subject three or four hundred years old, Camões had taken for his subject contemporary events. Three years earlier Ercilla had published the first part of *La Araucana*, in which he clung more rigidly to historic fact than either of those poets and chose for his subject events which were happening even as he wrote. "Cur vera non canet poeta"? Vives had asked in 1531 (1), thus taking the side of Lucan against Ariosto in the coming controversy. López Pinciano, who was uniformly hostile to the claim of Lucan to be considered a poet just as Quintilian had numbered Seneca among the historians and denied him the name of poet, says that the subject of the epic poem should be neither modern nor ancient: "que no sea moderna ni antigua" (2). And although Ercilla's epic, commonly considered the most competent of the Spanish modern epics, is so modern, it is perhaps the solitary instance of absolute modernity in an epic making any pretensions to greatness. It may be wondered why the Spanish poets did not attain the relative greatness of the poems of Tasso and Camões since the Spanish is a more epical nation than the Italian or the Portuguese:

(1) *Bib. Aut. Esp.* Vol. XVIII, p. 21.
(2) *Filosofía Antigua Poética* (1894 ed.), p. 451.

Digitized by Google

Ni aun los mas excelentes de nuestros poetas españoles brillaron en este linaje de poesía que pudiera llamarse épico-erudita. La verdadera epopeya de España la constituyen los romances primeramente y luego nuestro teatro nacional en que aquellos se refundieron; y los poemas épicos de corte clásico, como *La Araucana*, *La Cristiada* y *El Bernardo*, aunque escritos por grandes poetas como Ercilla, Hojeda y Balbuena, no llegan, ni con mucho, a lo que en otros países fueron; por ejemplo: *Las Lusiadas* (sic) de Camoens y *La Jerusalén Liberada* del Tasso (1).

Thus a modern Spanish critic, referring to Jáuregui's second-rate epic *Orfeo*. The explanation of this Spanish failure was, no doubt, not that the Spanish poets had no epic vein but that they had too much of the epic vein to be comfortable in an artificial form which was not epical at all but merely gave scope for the *furia* of a subjective lyric poet.

When it is said that the subject of *Os Lusiadas* is contemporary, it is necessary to distinguish. It must be remembered that when Camões published his epic three quarters of a century had elapsed since those hardy mariners had set sail from Belem. Gama and his fellow navigators had thus had ample time to become heroes of romance. And if we look into the dates of other epics we find the same discrepancy: a period of from fifty to a hundred years intervenes between the writing of the epic and the events to which it alludes and which seem to us now to be so near the poet. Pompey died in B. C. 48; Lucan in A. D. 49. The Cid died in 1099, the *Poema de mio Cid* is dated c. 1140. About half a century passed between Napoleon's death and his epical exaltation by Victor Hugo and Thomas Hardy. John Barbour's *Bruce* (1375) was written three quarters of a century after the events which it describes. Thus there is always a decent interval for the patina of time. We might certainly have expected successful epics of the Conquistadores to make their appearance towards the end of the sixteenth century, and the comparative

(1) J. J. de Urríes y Azara, *Biografía y Estudio Crítico de Jáuregui* (1899), p. 103.

Digitized by Google

failure of the Spanish epic poets seems to lie partly in the fact that they chose subjects, like that of Ronsard, too remote, for instance *El Pelayo* of López Pinciano, or subjects strictly contemporary, as the war with the Araucanians, which seemed to Froude an excellent subject for an epic but which was still too near when Ercilla wrote, or the prowess of Don John of Austria. As Thomas Love Peacock remarked " Virgil knew better than to write an epic about Cesar : he left that to Livy ". When events are too near they paralyze invention, giving no scope for poetic creation, and all poetry is creation. The nearness of Ercilla's subject gave his poem a hardness without charm, a bareness which, under the influence of *Os Lusiadas* he in vain sought to relieve by the introduction of classical or romantic episodes in the continuation of his poem. When the subject of the Conquistadores was taken up again in a later age it was too late. Gaspar de Villasagra sang of the *Historia de la Nueva Mexico* in thirty-four cantos of blank verse in 1610, and a century later Peralta Barnuevo sang lamely of that extraordinary hero Francisco Pizarro in his *Lima Fundada* (1734). Thus distance lent no enchantment, although events of such magnitude should not have lost more than the story of Napoleon by an interval of two centuries. But by that time the epic vein was quite dead, even in Spain.

Poet after poet had insisted on the historical truth of his epic, and with the greatest determination, more relentless than William Morris, who abandoned his epic on Aristomenes because he feared that it was too historical, they gave the epic the ample proportions of a historical work.

" Verdad patente la que cuento " says Oña [1], " no espere en este discurso digresiones de ficciones poéticas " says Acevedo in the preface to his *De la Creación del Mundo* [1]. Rufo Gutiérrez sings :

[1] *Al lector.*

[1] *Arauco Domado.* Canto IV.

Digitized by Google

Casos tan admirables y extremados,
Tan varias y ejemplares ocasiones,
Que no hay necesidad de otras ficciones (1).

Virués in *El Monserrate* says that " no ha llegado la poesía a más de decir la verdad de la historia "; and Ercilla in his preface makes the same claim : " Considerando ser la historia verdadera ". Presently malicious writers took up the tale. Rabelais descibes *Pantagruel* as " cette histoire tant véridicque "; Cervantes described *Don Quixote* as " esta tan verdadera historia ". A year before Cervantes' death Villaviciosa published his burlesque epic *La Mosquea* and declared that it was a true history, translated from the Hebrew. " The seventeenth century *novelistas* frequently claim that their narratives are true; the claim, doubtless made with a view to heightening the reader's interest, must be taken with a grain of salt " (2). Perhaps they intended that it should be so taken. Perhaps they intended that it should be taken in a double sense, literally by the " vulgo ", satirically by the literary theorists. In Italy " true " literature was not always well received; the Príncipe de Esquilache, Don Francisco de Borja, in the preface to his epic *Nápoles Recuperada* defends himself (a trifle lamely) against " una objeción que en Italia han puesto a este poema antes de verle, reparando en que eligí un héroe y una acción moderna, que pasó en Italia ha pocos años, y que la notoriedad de la historia es fuerza que me estreche " (3).

A French critic, Puymaigre, remarks that " Au peuple il faut des faits et non des réflexions; il préfère donc la poésie épique à la poésie lyrique " (4). The people may prefer facts, but it likes them to be given some enchantment; it is only

(1) *La Austriada*. Canto XXI.
(2) C. B. Bourland, *The Short Story in Spain* (1928), p. 63.
(3) *Al lector*.
(4) *Op. cit.*, I, 34.

Digitized by Google

when reality is given a halo of romance that the people delights in " nocht but soothfast thing ". That indeed justifies the critics' of the Renaissance insistence on " verisimilitude ". The reader must be made to believe in the truth of the narrative, however fantastic the narrative may be. Certainly the insistence in the second half of the sixteenth century on true literature gave the novelist his opportunity; for man cannot live by exact fact alone, and when historians, epic poets and even some of the dramatists were assuring their readers that they had before them nothing but the plain truth, it was clear that a successor to the sensational inventiveness of Feliciano de Silva had become a necessity. And if truth now seemed often stranger than fiction, it only remained for fiction to turn the tables and in the pages of *Don Quixote* become more real than truth itself.

22. *The romantic epic*

A reaction against the true epic, epic as rhymed history, came at the end of the sixteenth century, although such epics continued to be written and their authors to insist on the exact truth of their narrative. They prided themselves on the unity of their poems. Oña forswears " digresiones de ficciones poéticas ". He would tell a plain bare tale, the truth presented with artistic unity. Even Balbuena, whose *El Bernardo* is so filled with digressions that no less than twelve main threads have been discovered in his " laberinto sin salida ", prides himself on this unity :

> La brevísima acción y corto asunto
> Que a toda priesa y brevedad siguiendo
> Desde el primero voy al postrer punto; (1)
>
> Ni es justo que en su hilo el mío se rompa (2).

(1) *El Bernardo*. Canto III.
(2) *Ibid*. Canto XXI.

Digitized by Google

Y porque la acción en estas obras ha de ser una, y esa de la persona principal (que llaman épica) la más famosa, escogí la más célebre victoria de Roncesvalles (2).

It must be confessed that one needs an extraordinary capacity for unity in order to find unity in this poem of forty thousand lines. Balbuena was the chief rebel against the " true " epic. Lope de Vega, in the dedication of his play *Don Juan de Castro* (Part I) said somewhat waveringly :

La historia y la poesía, que todo puede ser uno, aunque haya opiniones contrarias respeto a la verdad y la licencia; cosas en su género distintas ; pueden usarse iguales, habiendo historia en verso y poesía en prosa (1).

Balbuena decreed very decisively that at least there must be no prose in poetry. Ronsard had taken a middle critical course between the fantasies of Ariosto and those who write of " les choses comme elles sont ". " Le poète que écrit les choses comme elles sont ne mérite tant que celui qui les feint et se recule le plus qu'il lui est possible de l'historien, non toutefois pour peindre une poésie fantastique comme celle de l'Arioste " (3). " Plusieurs croient que le poète et l'historien soient d'un mesme mestier, mais ils se trompent beaucoup " (4). " Entre el historiador y el poeta ", wrote Bartolomé Leonardo de Argensola, " hay muchas diferencias, de las cuales es una que el poeta a su gusto escoge el sujeto, al historiador se lo da forzoso la Providencia divina ". But " ya ahora no satisface a su deber el (historiador) que cuenta los sucesos desnudos "; " las sabrá ennoblecer (cosas no dignas de historia), llevándolas del sentido al entendimiento para que, medrando de posada salgan mejor aderezadas, imitando en este punto al diestro pintor que hace un retrato hermoso de un original feo " (5).

(1) *Ibid. Prólogo.*
(2) *Comedias Escogidas* (Bib. Aut. Esp.) Vol. IV, p. 373.
(3) Preface to the first edition of *La Franciade* (1572).
(4) Preface of 1587.
(5) *Obras Sueltas* (1889), pp. 257, 275.

Digitized by Google

Rufo Gutiérrez, who in the dedication of his epic *La Austriada* had described his poem as " la verdadera historia que en verso escribí ", could admire Ariosto as well as Lucan, and his six great epic writers are Homer, Petrarca (author of the epic *Africa*), Virgil, Ariosto, Mena and Lucan (1). Even Ercilla went to Ariosto for his inspiration. "Ercilla ne se borna point à cette imitation générale de l'Arioste. Il lui prit encore tout ce qu'il put s'approprier de son esprit. Sans doute il y a loin d'Ercilla à l'Arioste, plus loin encore que de la poésie historique à la poésie romanesque " (2). Baltasar de Escobar, in the introduction to the 1602 edition of Virués' *El Monserrate*, recommends historical subjects for the epic. Luis Alfonso de Carvallo in the same year 1602 repeated that the epic was simply history in verse. Martín Lasso de Oropesa translated Lucan in 1588 into Spanish prose; Jáuregui, on the other hand, paid him the compliment of *ottava rima* (published in 1684). Ercilla, who " ex vero gesta retulit, ut Lucanus olim " (3), praised Duarte Diaz' epic *Conquista de Granada* on the ground that it was very accurate : " va muy arrimada a la historia ". Forner in the eighteenth century admired Ercilla but considered Rufo Gutiérrez " más elocuente que poeta " (4). Cervantes' admiration for *La Austriada* may have been due partly to the account of Lepanto given in it. Both Rufo Gutiérrez and Ercilla resembled Samuel Daniel in being, as Drayton complained, too much of the historian in writing poetry. Cristóbal de Mesa, who was a friend of both Tasso and Ercilla, made a vain attempt to enliven remote national themes in *Las Navas de Tolosa* (1594) and *La Restauracion de España* (1609), which deals with Pelayo, a hero who has a

(1) *La Austriada*. Canto XXI.

(2) Royer, *Étude sur l'Araucana d'Ercilla* (1879), p. 41.

(3) N. Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova*, I. 21.

(4) J. P. Forner, *Exequias de la Lengua Castellana* (Clásicos Castellanos) (1925), p. 247.

Digitized by Google

gift of clinging to his northern rocks and mists and never becomes real in poetry. The view taken by Ercilla, Rufo Gutiérrez and others was, of course, deliberately held, as a result partly of the unreality and insincerity of Ariosto's epic :

L'épopée, à force de s'écarter de la réalité, et de se livrer à la fantaisie, en était venue à se rire d'elle-même. Un de ses chefs-d'œuvre, le plus brillant peut-être, l'*Orlando Furioso*, était un poème où rien ne manquait, sauf la foi et le sérieux. Il était temps de la retremper dans l'histoire, qui est sa source, et dont elle n'est sans doute que la forme primitive (1).

Lopez Pinciano gave the epic greater liberty than these rhyming historians and, while he excluded Lucan from epic poetry as a mere historian, he included the novel in epic poetry, a fact which may have had far-reaching consequences, since Cervantes evidently studied the *Filosofía Antigua Poética* with great care and repeated López Pinciano's statement that an epic might be written in prose.

Possibly we owe it in some measure to López Pinciano that we have *Don Quixote* instead of, say, twenty thousand stanzas by Miguel de Cervantes Saavedra on the battle of Lepanto. But however that be, the talented Spanish critic's severity towards Lucan (with contemporary Spanish writers he did not deal) seems to have been partly occasioned by the appearance of the " true " epics of Ercilla and Rufo Gutiérrez. Two years before he published his *Filosofía*, part of the *Elegías de Varones Ilustres de Indias*, composed by Juan de Castellanos (1522-1606) in 150,000 hendecasyllables, had appeared in print. The question was not really between history and romance but between history and poetry and concerned the proper poetical treatment of a historical subject. An epic poet writing with lyrical emotion and with the consciousness that his subject was a national one, need not fear any historical subject. This was the case of Camões, who took a people for his hero and shows us the Portuguese nation growing to its full stature

(1) Royer, *op. cit.*, p. 57.

Digitized by Google

in order to take its adventurous leap " por mares nunca de antes navegados ". When Peacock exclaims : " How very slight a ray of historic truth suffices to dissipate all the illusion of poetry " one would prefer to substitute for the words " historical truth " " contemporary fact ". The essential is that an epic poem should be poetry; and, as Sperone Speroni observed " while epics are poems histories in verse are not ". The subject of poetry :

No es la mentira, que sería coincidir con la sofística, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y no siendo historia porque toca fábulas ni mentira porque toca historia, tiene por objeto al verosimil que toda abraza (1).

The real difference between the epic poet and the historian is that pointed out by Argensola : choice and unity. Even the *Orlando Furioso* has a certain unity, since its story is an organic growth, like that of a luxuriant tree, however its branches may wave and shiver in the wind :

No hay diferencia esencial, como algunos piensan, entre narración comun, fabulosa del todo, y entre la que está mezclada en historia; quiero decir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida y entre la que le tiene en pura ficción y fábula... Será perfecta la heróica cuanto a la materia la que se funda en historia más que la que no se funda en alguna verdad, por las causas que en la tragedia se dijeron; mas la que carece de verdadero fundamento puede tener mucho primor y perfección en su obra, ya que en otras cosas aventaje a las que en verdad se fundan (2).

His position is thus not very different from that of his critic Cascales, who remarks :

Y después de esto, si las cosas verosímiles nos mueven ¿quanto más nos moverán las verdaderas?... De donde concluímos que si la acción histórica pasó de la manera que debiera pasar según el verosímil, que es acción digna del nombre de Poesía; y que si a esa acción le faltaren cosas necessarias para la perfección poética, que las puede y debe el poeta suplir con el arte (3).

If the epic is the work of an artist he will not only carefully

(1) López Pinciano, *op. cit.*, p. 126.
(2) López Pinciano, *op. cit.*, p. 443.
(3) See García Soriano, *El Humanista Francisco Cascales* (1925), p. 117.

Digitized by Google

select his argument, " a su gusto escoge el sujeto " but select as carefully the minor episodes with which this selected episode is to be presented. If the subject is too long :

Si crece con los episodios, será inepto para la memoria de los hombres y por el consiguiente mal entendido. Y si por ventura quitan los episodios a la tal fabula quedará muy seca, y al fin quedará historia y no poema, como lo fué la de Lucano; o quedará muy seco el poema de episodios, como el de Silio Itálico. Estrecho ha de ser el argumento y más las partes dél, que son la historia y la ficción (1).

It must be admitted that in selecting a definite brief argument and in treating it with concentration and choice of episodes Camões showed a master hand.

Among the unessential episodes rejected by López Pinciano as by Torquato Tasso, was the introduction of the pagan mythology, the *deorum ministeria*, in which Camões had sought relief from the historical accuracy of his narrative. (Quevedo in *El Buscón* shows himself of the same opinion). López Pinciano also rejects introduction of religious subjects; but epics *a lo divino* were popular in Spain. Alvar Gómez de Ciudad Real, who died in 1538, published his *Thalichristia Jesu Christi Redemptoris Triumphus* in 1522, nearly a century before Giles Fletcher's *Christ's Victory and Triumph* (1610). In the following year (1611) appeared, in Spanish stanzas *(ottava rima) La Cristiada* of Fray Diego de Hójeda, a work not only of great piety but of deep emotion and artistic inspiration, " pie et eleganter ad modum luculenteque ". Its subject is the Passion of Christ, but the earlier episodes in the life of Christ are skillfully worked in. But neither this, the best of the religious epics, nor the immense *Vida y Muerte del Patriarca San Josef* written in twenty-four cantos by Valdivielso, can bear any comparison with Milton's *Paradise Lost*. Milton's reason for choosing such a subject is significant :

Great artist as Milton was, he seems to have confused truth of art with

(1) López Pinciano, *op. cit.*, p. 448.

Digitized by Google

truth of fact. He preferred a Biblical subject (to the Arthur legend) because it was his belief that every statement in the Bible was literally true (1).

Long before *Paradise Lost* was written a Spanish epic writer, Bernardo de Balbuena had declared " se excluye la historia verdadera, que no es sugeto de poesía ". Tirso de Molina had claimed artistic liberty as opposed to a literal interpretation of art and at the end of one of his plays had said " Tirso escribe mas no afirma ".

But the champion of imaginative literature was Bishop Balbuena. He did not attain the splendours of the *Orlando Furioso* or of *The Faerie Queen* because he was a less inspired lyric poet than Ariosto and Spenser. But he gave his countrymen in *El Bernardo, o Victoria de Roncesvalles* a greater imaginative poem than any of his predecessors and deserved the praise of a Spanish critic a century and a half later: " Ariosto de España y semejantísimo a él en la prodigalidad de ingenio y fantasía " (2). The *Prólogo* to *El Bernardo* (1624) is a real literary manifesto. Balbuena had begun his epic many years before, perhaps under the immediate influence of López Pinciano's treatise. Some critics, he says :

Me habrán ya en diversas ocasiones hecho cargo que esta victoria de Roncesvalles y muerte de los Doce Pares en ella se tiene comunmente por incierta y fabulosa, segun la apurada diligencia de los más graves historiadores de España, que, con ser en favor suyo, hay pocos que la admitan por verdadera; con que parece que desde luego entra esta mi obra manca, pues toda su máquina se funda sobre cimiento dudoso y aun por ventura de todo punto falso... Digo pues a toda esta objeción que lo que yo escribo es un poema heróico, el cual, segun doctrina de Aristóteles, ha de ser imitacion de acción humana en alguna persona grave, donde en la palabra imitación se excluye la historia verdadera, que no es sugeto de poesía, que ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa. Donde de paso se verá cuan inadvertidamente hablan los que la principal calidad de sus obras en verso hallan que es el no haberse desviado un punto de la verdad; como quiera que cuanto más desta tuvieren tanto ellos tendrán menos de poetas.

(1) J. Bailey, *Milton* (1915), p. 149.
(2) Forner, *op. et ed. cit.*, p. 246.

Digitized by Google

A little further on in the same preface he says :

Hay dos modos de contar y hacer relación de esas mismas cosas : uno natural, que es el histórico, y otro artificial, que es el poético; y así como sería defecto en el discurso natural no comenzar las cosas con claridad desde sus principios, siguiéndolas ordenadamente hasta sus fines, así lo sería en el artificial contarlas sin artificio y como las cuenta el historiador.

The artist must plunge *in medias res*, and subsequently round off the story by the insertion of episodes. After this preface we should not have expected to find Balbuena plodding along in bare historical narrative :

Murió Alarico, hecho el trato en todo,
Si bien no pudo verlo efectuado;
Sucedióle Ataulfo, etc. (1).

But this is not his usual style. The fact that his artistic epic contains such lapses and the afterthought by which he tacks on a little allegorical interpretation in prose at the end of each canto shows how strong was the hold of " true " literature and the historical epic in Spain. Barahona de Soto in his *Lágrimas de Angélica* and Lope de Vega in *La Hermosura de Angélica* might imitate the subject and the manner of Ariosto; but to most Spaniards the subject seemed frivolous and the treatment of it superficial. The general verdict was for historical truth (which, indeed, had not marred the early *Poema de mio Cid*). This was due quite as much to the character of the Spanish, to the feeling that the romantic epic was false, as to the promptings of the Counter-Reformation. The romantic epic, like the romances of chivalry, might exercise a temporary attraction, but it will be remembered that even the romances of chivalry were accepted by the Spanish people as literally true. The " true " epics failed not so much from any lack of imagination on the part of their authors as because their heroes were not set against a familiar background and

(1) *El Bernardo*, lib. II.

Digitized by Google

therefore could not stand out clearly. Pelayo, Bernardo, Garin, Caupolican, Gama, Don John of Austria, King Alfonso V, and the rest, are either shadowy, remote, hidden in the mist of time, or romantic figures presented in strange circumstances and an unknown country. The wall had been broken down and the flowers perished. " No nos falta poesía épica sino poema épico " (1).

23. *The epic in prose*

It is tempting to believe that three great literary inspirations came to Cervantes at intervals of about ten years : that of the Italian theorists during his sojourn in Italy in the years 1570-1575; the call of Fray Luis de León in 1583 in the preface to the *De los Nombres de Cristo* to write in Spanish for the people; and the publication of López Pinciano's *Filosofía Antigua Poética* in 1596, a treatise evidently closely studied by Cervantes, with its declaration that an epic might be written in prose. It was an age in which each individual Spaniard poured himself out freely in defence of Spain and of the faith, which was identified with Spain. The world was on fire, and to oppose this destroying fire a great wave of mystic flame, a " llama de amor viva ", ran through conservative Spain. The insistence of Luis de León and others that Aristotle and the rest only wrote in their native vulgar tongue showed Cervantes his way. Mysticism was heroic, and suited to that time of crisis, but in some respects its ecstatic visions were alien to the balanced Spanish genius and opposed to the equable temper of the Spanish people. That most of the great Spanish mystics were Castilians only shows that that clear-sighted people saw how great was the danger that confronted Spain and that the menace from without must be met with exceptional weapons. Mysticism

(1) Forner, *op. cit.*, p. 246.

Digitized by Google

caught up and transformed reality, burning away the commonplace and accidental.

Compared with the divine goodness and beauty, said Fray Luis de Granada, earthly beauty and goodness are " nec bona nec pulchra " (1). Fray Luis was the last person to deny an earthly beauty which he could so enthusiastically appreciate; yet such a doctrine of its possible annihilation might have a paralyzing effect. The lyrical ecstasy by which the mystics exalted the individual into the universal was only one side of the genius of Spain, which was traditionally inclined to bring down the universal into the individual and exalt the common aspects of life. The greatest of the Spanish mystics was intensely human, and her words " Entre los pucheros anda el Señor " were nearer to the Spanish mind than all the aloofness of humanism and the Renaissance, which tended to reduce the common to the commonplace; and at the same time more nearly akin to the true spirit of humanism and a real understanding of Homer and the Greek genius. It was the same emphasis of the human element and the new meaning given to commonplace things that had brought the *Poema de mio Cid* nearer to Homer than to the *Chanson de Roland.* The *Iliad* is imperishable not because its heroes are divine but because its gods are human. Hector and Andromache converse of everyday things on the walls of Troy and become as immortal as Paolo and Francesca; and a boat or a spit to roast oxen or a pair of sandals are represented as full of significance, as though, being human implements, they must themselves have a certain share of divinity. In the *Poema de mio Cid* the same intensity is given to common scenes and things. The sun rises, the townsfolk go out to work in the fields until the evening; a nine-year-old girl talks to the Cid; at the convent they run out to welcome him in the courtyard with candles

(1) *Conciones de praecipvis sanctorvm festis* (1584), p. 175.

Digitized by Google

and torches; the bells of the convent are set ringing " a clamor "; and the Cid himself is an ordinary man beneath his heroism, in his strength extremely human : the first line of the epic introduce him weeping bitterly, and he can show an exquisite tenderness towards his wife and daughters.

It is this human everyday element, this new emotion in the familiar scenes that gives immortality to the epic. And it was this everyday element that Cervantes recaptured and restored to literature. The romances of chivalry had been described as " almas sin cuerpo " (1) and those who perceived the danger in the Spanish people identifying the traditional Spanish realism with these fantastic stories created a whole new literature. The mystic treatises, the romances of chivalry *a lo divino* to which the profane romances of chivalry thus indirectly gave birth, were Spanish, concrete and practical, very exquisite in their references to the external world of sense. But to be able to appreciate them required a wider culture than perhaps their authors realized, and, since the mass of readers was not composed of Santa Teresas and Luis de Leóns, these treatises too were in danger of becoming " almas sin cuerpo ".

On the other hand the tortured strivings and affectations of Gongorism remained a surface without a soul. They were characteristic of the Spanish love of life in their struggle against crystallization; but they never succeeded in penetrating to the heart of things because theirs was still the aloofness of the humanist of the Renaissance; their humour was satirical and bitter, their style personal and cryptic. They were thus undertaking the impossible task of renewing Spanish literature by means of a series of negations. The mystics had sought to raise the people to perhaps impossible heights, El Greco with an artist's disdain, Luis de León with a Spanish artist's

(1) See López Pinciano, *op. cit.*, p. 451.

Digitized by Google

generous humanity. He wished sacred songs to be sung by the people at every street corner. Góngora could delight in popular themes, it was the delight of a scholar, differing from Tirso de Molina's truly democratic bent of mind on the one hand and from the sense of duty with which Calderón approached the people on the other. Fundamentally Góngora shared the humanist El Greco's contempt for the crowd. The sixteenth century in Spain more than elsewhere had insisted on including a democratic element in the Renaissance; but at the beginning of the seventeenth century the true character of the Renaissance was laid bare even in Spain, its necessarily un-popular esoteric character. But in Spain when the people fades out of art and literature, art and literature likewise fade and lose in sincerity and universality. A generous impulse, perhaps an unconscious instinct of self-preservation, prompted the Spanish writers and artists of this time (the beginning of the seventeenth century) to bring the people back into their art. But the people itself had been severed from its traditional culture. It survived in sufficient evidence to give greatness to the writers of the first third of the seventeenth century, but there was no renewal.

Like the mystics, these naturalists (in the true sense of the word) had no successors, and Spanish literature died down into insignificance for a whole century. The national epic vein had been incorporated in the Spanish drama. Cervantes was not a great dramatist; he would have preferred the development of the drama on more classical lines and, living for many years at Madrid, was perhaps inclined to see in the *comedias sin arte* signs rather of the influence of the *mosqueteros* of the capital than of a genuine epical revival. On the other hand, he must have seen clearly the weakness of the Renaissance epics with which Spanish literature was being overwhelmed. In fact they had become plainly discredited. Lope de Vega in his *La Gatomaquia* and Villaviciosa in *La Mosquea* treated

Digitized by Google

them as Ariosto had treated chivalry, burlesquely. Salas Barbadillo in *El Caballero Puntual* (1614) treated them as Cervantes had treated not chivalry but the romances of chivalry nine years earlier :

Uno más bellaco, mayor socarrón y de mayor gusto, le ayudó a desvanecer, diciendo que era lástima digna de llorarse entre los hombres que veneraban al honor sobre todos los demás dones de los mortales que, siendo tan célebres los hechos de sus pasados, y principalmente los de su abuelo (really this was about the proper distance of time for an epic poem), que él decía llamarse Sancho Diaz de Toledo, estuviesen obscuros y maltratados del olvido por falta de plumas que se acordasen de tales espadas, y así que, si él le daba licencia, que desde luego quería escribir, por servirle, los gloriosos actos en caballería por su abuelo obrados, haciendo un poema heróico, al cual, imitando a Virgilio, que a su obra llamó *Eneida*, por ser el principal autor Eneas, pensaba intitular *Sanchina*, pues la persona de quien había de cantar era Sancho (1).

And Quevedo in *El Buscón* introduces us to a heroic poem in 550,000 stanzas of *ottava rima*, " cosa rica ". To this had the " rica vena heróica " come !

But if epic literature appeared insipid and lifeless, the heroic vein of the Spanish nation was not yet quite dead. It was, however, bitterly disillusioned, and in its deep sense of frustration turned to personal satire and blossomed in the hero of the picaresque novel. With profound irony Cervantes eschewed and was not inclined to bind himself within the narrow limits of the picaresque. Popular as was Alemán's *Guzmán de Alfarache* on its appearance in 1599, the genuinely picaresque element, satirical treatment of the commonplace, was more calculated to appeal to some disdainful scholar of the Renaissance than to the real people. As for the epic, " al leer una épica no se acomoda el vulgo sino la gente ingeniosa y de grande ánimo " (2). One must, indeed, have all the courage of the Ingenious Knight to attack some of the epics written in that age. López Pinciano with his classical

(1) *Obras*. Vol. II (1909), p. 150.
(2) Lopez Pinciano, *op. cit.*, p. 463.

Digitized by Google

theories was, nevertheless, a liberating spirit; and Cervantes, who likewise paid homage to the classical theories of the Renaissance, was the greatest representative of Spanish realism. No wonder that he hesitated and wavered and only attained his immortality when close on sixty. It has been one of the strangest aberrations of literary criticism to represent this old, wise, deeply experienced, deeply read man as an unconscious child of genius, writing better than he knew, a commonplace reed through which the wind of inspiration blew fitfully. It was because he was critical that he hesitated; it was because he felt that he had at last found his true way that he composed his masterpiece at lightning speed. The Renaissance epic was not for the people; the epic might be written in prose; the people was hungry for a new literature to replace their lost traditional culture and deserved something better than the romances of chivalry. The truly heroic lay not in fantastic adventure but in character and the bearing of character on the events of everyday. The epic must keep in touch with the familiar and not soar into heaven nor sink into hell: "la épica o heróica, de cuya compostura hallo diversidad de opiniones, y mayor mucho en las obras, porque veo a unos poetas que la suben al cielo, otros que la abaten al infierno, mezclando en ella cosas bajas y viles" (1). Thus when Don Quixote descends into the depths of the earth, he does so with a rope wound round his body to connect him with the kindly sunshine, and when he rides through the heavens it is on a wooden horse that remains rooted to the earth.

Valdivielso had written his epic in verse not because he felt himself to be a poet but because he was told to write it in verse; and we are therefore not surprised to find him vainly striving to rise from the ground in epic *furia*. Clearly he might just as well have written in prose; and interest was in

(1) López Pinciano, *op. cit.*, p. 469.

Digitized by Google

fact passing to great narratives in prose. Hakluyt's *Navigations* (1589) have been described as "the prose epic of modern England"; sixteen years later Cervantes wrote the prose epic of humanity. "Cervantes escribió en prosa el libro más épico que en la edad moderna se ha escrito" (1).

(1) J. Valera, *Disertaciones y juicios literarios* (1890), p. 70.

Digitized by Google

V. THE NEW INDIVIDUALISM

24. *The Renaissance individualism*

The triumph of the spirit of the Renaissance is like a necklace breaking. The pearls, detached, roll away into dim corners or resplendent light, no longer serving a common purpose or forming part of a greater whole. Each individual pearl is now seen in all its roundness and fullness, but shorn of all transcendental value. The medieval glory of the anonymous is at an end. The interest is now concentrated in individual man, and the individual tends more and more to become self-sufficing, expanding horizontally and losing his former vertical position and transcendental relation to some higher divinity. Instead of being *pars ipse deorum*, he becomes a little finite god. Gradually he explores the depths and mysteries of his spirit and finds infinity within him. His soul expands, till he forgets the imperial palace whence he came; he forgets even that the very immensity which he has discovered in his soul is the best proof of a greater mystery and immensity, a greater whole yet more divine. Man, the little god, in turn became a creator, extending " the soul's dominion over soulless things ". He found everywhere new relations and reflections of his spirit. He sought to penetrate into the heart of things and began to delight in metaphor and simile. Art and literature received a new fullness and colour. The dry bones were clothed in a new loveliness of rounded flesh; and man ceased to be afraid. Man, who in the Middle Ages was armed only by faith against the threatening magnificence of the world around him, gradually became Nature's spoilt and trustful child.

But by losing his simplicity and aloofness man soon knew the taste of satiety and world-weariness. Machiavelli came to

Digitized by Google

the support of the overburdened man of the Renaissance and gave him the limited but vigorous prop of a political purpose. The urbane individual of the Renaissance was on the way to become the polite and polished individual of the Age of Reason. The security given to man by small towns and walled cities had been of a very limited kind, liable as they were apt to be to the ravages of plague or war and famine. But as conditions improved and cities became not only larger but more sensibly administered, man was able to cast off the last vestige of any transcendental tie and become more and more self-centred, self-satisfied and overweening. He ceased to gaze in wonder at the stars, his admiration being given rather to the cleverness of the telescope through which they were to be seen. He had become a little finite complete citizen. But even in the initial stages of this "civilizing" process there was evident a desire to escape. Man had been new-born in the Renaissance, but shades of the prison-house soon began to close in upon Michelangelo's Adam; until Gracián was fain to present man as a new Adam, casting off all the burden of civilization and growing up among wild beasts in a desert island. (1).

At first spontaneously, then (from about the middle of the sixteenth century) too consciously a creator, Renaissance man found his creations hardening and crystallizing against him, until he had scant breathing-space in the artificial world that he had made, in the new world that he had discovered. At first he turned for relief to mysticism, but this heroic remedy proved but temporary and was limited to comparatively few; and again the age of crystallization closed down upon Renaissance man. This crystallization, against which Gongorism was a despairing protest, and of which Baroque art is the external

(1) In Lope de Vega's *El Hijo de los leones*, Leonido suckled by a lioness and brought up in the mountains is "generoso y discreto".

Digitized by Google

sign, was the logical outcome of the artificial character of the Renaissance. Instead of an oak with strong deep-reaching roots, the individual of the Renaissance resembled an orange-tree hung with gleaming fruit but of a tenderer and more capricious growth. At first, nevertheless, man could afford to wonder at the loveliness of the new fruit, since the roots had not yet been cut way. Based in the gnarled and vigorous roots of Scholasticism, nurtured in the *Summa* of St. Thomas, still bound down by the transcendental ties of faith, seeing in faith and reason the twin daughters of God, the first great artists and poets of the Renaissance were like men of a northern country who had descended into the delicious light of a sunnier land but still preserved their strong individual character. But they soon were transformed into what Bishop Arraez so well describes as " homens capitosos e singulares ", strange and overweening men.

The interest of the Spanish had always been concentrated in man, in individual man seen against a background of eternity, outlined sharply against the sky. This people, with its strong love of the concrete and its capacity to combine and fuse the spiritual and the material, had a singular gift of discerning the universal in the individual. The Spanish individualist found his strength and independence in his relation to a greater whole, in the subordination of the individual soul to God. To him the living concreteness of humanism and the insistence of the Renaissance on the value, splendour and universality of individual man were alike congenial. " El hombre es cosa universal " wrote the Spanish humanist Pérez de Oliva, " tiene libertad de ser lo que quisiera " (1). " Más vale un pensamiento del hombre que todo el mundo " wrote San Juan de la Cruz. " Cada un de nosotros es de mejor excelencia que todos los cielos y el mundo todo "

(1) *De la dignidad del hombre* (1772 ed.), pp. 22, 23.

Digitized by Google

exclaimed Fray Alonso de Madrid. Balbuena speaks of "la soberana majestad del hombre" and Calderón in his *auto La Vida es Sueño* shows us the perfect creature:

> Si fuistes pobre, ya eres
> La más perfecta criatura
> Que vió del sol la luz pura (1).

Yet the Spaniard always maintained his vertical position. The words of Arias Montano "A los hombres servirlos en lo posible con caridad y estar sin envidia alguna, y no esperar de ellos salud, pues no la tienen ni pueden dar" stamp their author as a Spaniard. Probably a great Renaissance scholar of no other country could thus have expressed himself in terms of the individual soul alone with God. Such words show that the individual of the Spanish Renaissance, accepting all the enrichment of man's personality brought by the Renaissance, still sought to stand nobly alone, and did not judge man and God by the same measure, "cotejando las cosas de Dios con la medida tan chica de su entender", in the words of a contemporary of Arias Montano, the Beato Juan de Avila (2):

> O majestad, o majestad humana
> Que al mismo Dios, al mismo Dios pretendes
> Sujetar con desdén y alteza vana,
> Y cuanto más te elevas más le ofendes (3).

The extreme individualism betrayed by those words of a sixteenth century Spaniard whom we know to have been as genial as Arias Montano, who had a talent for friendship, may by some critics be held to entail a loss of intimacy. "We Spanish are without intimacy" remarks a modern critic (4). "No está en nuestros hábitos escribir memorias"

(1) *La Vida es Sueño*, ed. A. Valbuena Prat (1926), p. 217.
(2) *Epistolario Espiritual* (Clásicos Castellanos) (1912), p. 246.
(3) Hójeda, *La Cristiada*, lib. 5.
(4) C. de Barjas ap. Otis H. Green, *The Life and Works of Lupercio Leonardo de Argensola* (1927), p. 158.

Digitized by Google

said Castelar. " El pudor que oculta las buenas acciones tiene tanta fuerza como la vergüenza que oculta las malas. Creemos que no importan a los demás ni nuestras virtudes ni nuestros vicios. Cierta soberbia nativa, cierta suficiencia orgullosa, cierta apelación continua a nuestro fuero interno, cierto individualismo un tanto excesivo nos arrastran a tal indiferencia por el ajeno juicio, aunque tenga la universalidad y la importancia de los juicios históricos, que jamás llegarán a comprenderlo aquellos pueblos, etc. " (1).

There are comparatively few familiar letters (Guevara's *Cartas Familiares* are in the grand style and have nothing familiar or intimate in them) or biographies in the Spanish language; and a dignified reserve has prevented the lucubrations of a Cellini or a Pepys. Yet there is plenty of intimacy in such a poem as the fourth ode of Garci Lasso or the autobiographical poem ascribed to Fray Luis de León. But certainly Renaissance man in Spain did not become as expansive as in other countries. While Montaigne (in many respects the most Spanish of Frenchmen) is unblushingly " homme languagier ", Lope de Vega, who left over twenty million lines in print, whereas Montaigne wrote comparatively little, praises his countrymen for their concision, or rather laments that they are becoming loquacious : " Eran muy enemigos los Lacedemonios del hablar largo, creo que si alcanzaran esta edad se cayeran muertos ". Calderón condemns loquacity as one of the gravest of faults : " Porque el hablar mucho es Perniciosísimo vicio " (2).

The melancholy of Arias Montano is totally different from the melancholy of the Renaissance, which, through considering man as an end rather than as an instrument, found itself resting

(1) E. Castelar ap. C. Gutierrez, *Fray Bartolomé de las Casas* (1878). *Prólogo*, p. 23.

(2) Flora in *Dicha y desdicha del nombre*.

Digitized by Google

for support on broken reeds " que no tienen salud ni la pueden dar ", and travelling towards the infinite presumption of the great modern poet's line : " l'infinita vanità del tutto ". That was the danger of adopting a too horizontal and expansive attitude. Without a transcendental leverage to give depth and vigour to his life, man was soon bereft of enthusiasm, choice and concentration. He had extended his personality over inanimate Nature, and Nature had taken her revenge by destroying the roots of his inner life. Yet the Renaissance had brought a fascinating new immensity into man's life, " a golden uncontrolled enfranchisement " :

> En tan pequeño término de vida
> Tantas cosas tan varias y espantables (1).

It had given him a new attitude towards external reality, towards art and science and history and literature and language; it had enabled him to explore the soul of man and enrich his relations towards his fellowmen. The Spanish were not slow to make good use of these opportunities. Few writers of that age displayed a deeper skill in psychology than the Spanish mystics, while Spain's central position as a great world-power gave a natural impulse to the study of international psychology, which culminated in the penetrating thought of Gracián.

In the Middle Ages the mind of man entertained a faithful presentation of objective reality in a single simple uncorrelated aspect. But in the Renaissance each individual man became, as it were, the many, and in a new exuberance abandoned mere allegory for a wealth of metaphor and simile, binding him to the world around him. He had ceased to look at the external world through windows of stained glass, he stood definitely and permanently outside the cathedral. In the use and abuse of metaphor might be traced the whole history

(1) Virués, *El Monserrate*. Canto 7.

Digitized by Google

of the Renaissance. When Lope de Vega speaks of snowflakes as silver butterflies " mariposas de plata " we know at once that he lived after the year 1500. In the age of crystallization Calderón again calls snowflakes butterflies, but butterflies of ice " mariposas de hielo ".

But meanwhile the mystics had made frequent and fertile use of metaphor. Spanish mysticism, says one of its able modern interpreters, is " un verdadero ramillete de metáforas " (1). Nor is the reason of this far to seek. The metaphor is at first sight a sign of relativity, of dualism, like the dialogue form so dear to the Renaissance (used among Spanish writers by Alfonso and Juan de Valdés, Pérez de Oliva, Fox Morcillo, Luis de León, López Pinciano and many others). But the metaphor is also a link, a means of union, and as such it was natural that it should play its part in the craving of the mystics for unity :

Praecipueque insignes metaphorae et allegoriae notandae; quae, quoniam unico aut paucis verbis similitudinem quandam comprehendunt, incredibile dictu est quantam orationi gratiam addant, quantumque ad res ipsas non modo explicandas et ornandas sed multo magis ad amplificandas et augendas valeant (2).

" Amplificandas et augendas " : how typical are the words of the ample, constructive, generous spirit of the Spanish Renaissance. The *culteranos* and the *conceptistas* both dealt in syncopated metaphors, crushing them violently into the language. Instead of saying that the Dutch live in land reclaimed from the ocean they will say that they live in thefts from the sea; a swift steed is in Calderón " a winged wind ", the name horse not being mentioned; Tirso de Molina calls streams rock cicadas : " grillos de aquellos peñascos ", thus

(1) P. Sáinz y Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España* (1927), p. 56.

(2) Fray Luis de Granada, *Libri sex Ecclesiasticae Rhetoricae*, lib. 6 (Valentiae 1768 ed.), p. 425.

Digitized by Google

unscrupulously treating the simile as a metaphor. Finally, at a later stage metaphors were received more mechanically into the language so that the language has constant need of renewal by means of penetrating thought and significant epithets, and a time may come when it will be found necessary to have recourse again to Homeric epithets and speak not of salt or grass but of the gleaming salt, the green grass, the silver-threaded rain, the rosy-fingered dawn, custom having staled their infinite freshness and variety. Something of this kind was accomplished by the poets of the Renaissance by selection of " les mots plus pregnants et significatifs ".

And indeed it was with a view to renew the language of poetry and to rescue it from insipidity and deadness that Góngora made his original and ingenious use of metaphor. He does not suffer us to forget the green tree in the sailing ship or the burning log. But often the shock of a too violent metaphor destroys the desired effect. The very emphasis of the expression " grillos de aquellos peñascos " betokens a weariness on the writer's part and wearies the reader. The metaphor is being used not as an organic growth from within, an intimate fusion, as by the mystics, but as a forcible junction from without; and the result is not unity but dispersion. The effort is too great, the mind of the reader in reaction against the excessive artifice falls back on the uncorrelated : cicadas, streams. These *culto* gongorical metaphors are too heavily weighted on one side; to take a simile, such as " the clouds fly forth like fowls " and to convert it into a forced metaphor such as " the heavenly fowls " (the word cloud entirely absent) is to deprive it of its beauty and significance. Life is not long enough for these audacious brevities. When Góngora at the end of the sixteenth century, instead of saying that a man is poor, says that " his teeth comb the bald head of onions ", we see how great were the possibilities in store for his followers in the seventeenth century. Yet he himself in his poetry rose on the wings of

Digitized by Google

metaphor to a splendid gleaming palace of art. His ordinary metaphors :

> Estas imágenes vulgares son los puntos neutros de la poesía de Góngora, lo que correspondería en un poeta normal a las partes no poéticas expresadas en lenguaje cuotidiano... Sobre esta masa de segundo término se elevan las cimas insuperadas de sus aciertos expresivos, como sobre la vega llana de lenguaje habitual en los poetas normales se levantan, aquí y allá, las modestas cumbres de sus hallazgos, no siempre hallazgos, metafóricos (1).

And this is all the more remarkable because Góngora lived at a time when crystallization and convention were well advanced. Widely as Garci Lasso's concern with form and Góngora's concern with form differ, they are both the natural outcome of the Italian Renaissance. On the other hand the Spanish mystics modified the Renaissance, giving it a deeper significance and by their use of metaphor and their penetrating psychology provided a language capable of exploring and expressing all the riches and subtleties of the new individualism of the Renaissance. Their glowing fervour seemed indeed actually to melt the language and to make of it a supple, exquisite, living thing.

25. *Increase in sensitiveness*

If the Renaissance means a new sensitiveness and a deeper humanity, a ready appreciation of beauty, of the loveliness of the external world, a quick susceptibility to the impressions of the senses, to every shade of colour, every changing note of melody, to harmony of phrase and grace of form, the Spanish writers of the sixteenth century display these qualities in abundance. The exquisite quality of the work of that time, literary and artistic, is as remarkable as its great abundance. Chasubles, *azulejos*, carved retables, iron screens, silver monstrances, work of silk, of lace, of earthenware, work in

(1) *Soledades de Góngora*. Editadas por Dámaso Alonso (1927), p. 17.

Digitized by Google

stone so delicate as to be known as silversmith's work, plateresque : enough of all these have been preserved to us to make it possible to contest the assertion that all or most of Spain's best artistic work was done before the end of the fifteenth century.

The cities were now enriched with treasures of architecture and carving. Salamanca (the university which then ranked with Paris, Bologna and Oxford), for all its losses by war, time, neglect and vandalism, remains a noble monument of the Spanish Renaissance. Its architecture and the details of its sculpture :

De la ciudad vistosa el rico adorno (1),

still attract and arrest foreign visitors. " Richesse monumentale (époque Renaissance) incroyable " (2). And everywhere in other small towns are beautiful *patios*, as remarkable in their harmonious proportion as in their exquisite detail; the very original staircases leading from them; the variety of capitals and what may be called their human liveliness; the wood carving, the *artesonado* ceilings, the galleries and loggie; while the little cities of the Conquistadores, such as Trujillo, Plasencia or Cáceres became filled with palaces, which show freshness of invention and vigorous individuality, especially in the windows, which in their amazing variety would have satisfied Ruskin and contrast with the orderly monotony of those in the Escorial. With all this exuberance of production went a sense of rhythm and proportion, (rather than of exquisite finish, although there was plenty of most delicate design and execution) remarkable in work of such vigour and energy.

A new sensitiveness is plainly visible in artists and in writers.

(1) The sixteenth century poet Francisco de Medrano, referring to Salamanca.

(2) C. Graux, *Correspondance d'Espagne* (Extrait de la Revue Hispanique, t. XIII), p. 140. (Letter dated Salamanca, 3 December 1875).

Digitized by Google

Something might be lost as well as gained. We are given pause when we find Fray Luis de Granada describing Isaiah as " the most elegant of the prophets ", or another writer of the sixteenth century dismissing Encina (the dramatist and lyric poet) as " rustic " or a third, Fray José Sigüenza, throwing overboard the whole of Gothic and Arabic architecture as barbarous. But for the most part Spanish art and letters did not break abruptly with the past, and the new work was neither blatant, superficial nor insincere. (Neither the word *elegante* as used of Isaiah nor the Latin word *elegans* so frequently used by sixteenth century Spanish critics (for instance, of the Psalms of David) is to be rendered as " elegant "; rather, perhaps, as " graceful " or " artistic ". In the year 1553 García Matamoros, a critic of authority, approves " horror aliquis antiquitatis ", which is the very opposite of the merely elegant.

The new delight in language, (including, even in the best and purest writers, plays on words which now leave many readers cold) was especially evident in Spanish prose, but also in the increasingly aesthetic use of Latin, which emerged from the cruel barbarisms of the Scholastics. At the University of Salamanca, which Hernando Alonso de Herrera as early as 1517 calls " este noble Estudio de Salamanca, (rio caudal de onde, como de vno de los qvatro del parayso, no solamente España mas aun la India se riega) (1) if we are to believe the Portuguese humanist Arias Barbosa, Latin in the early days of the Renaissance, in the days of Lebrija, was rare :

Vix duo tresve Salmanticae inveniri qui latine loquerentur, plures qui hispane, quam plurimos qui barbare (2).

But later in the sixteenth century the very *amas de estudiantes*

(1) *Breve disputa de ocho levadas contra Aristotil.* Ed. Bonilla (Extrait de la Revue Hispanique) Vol. L, p. 73.

(2) P. U. González de la Calle, *Latín " universitario "* in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal.* Vol. I (1925), p. 798.

Digitized by Google

and pastry-cooks of Salamanca learnt to mouth a few words of Latin, and the youngest among the students were expected to understand it : " hoc tempore renato sermone Latino et vel pueris jam proprietatem linguae Latinae intelligentibus " (1). Thus the same century saw the growth of Latin and of Castilian. The flowing Ciceronian eloquence of Sepúlveda and the nervous conciser Latin style of Mariana are enough, among many other proofs, to show that the Spanish were not backward in latinity in either half of the sixteenth century. If there was often a certain *peregrinitas* in the Latin of Spanish writers, that was due to the strength of their natural genius, with its un-Latin elements, supported by the attraction of Greek and Hebrew, rather than any inability to imitate a smoothness of surface which has never been the primary object of literature or art in Spain :

> The Latin Tongue is so contrary to the Genius of the Spaniards, wrote Basque Huarte of Saint Jean Pied de Port, and so proper and natural to French, Italians, Germans, English and to all other Northern People. As appears in their Works; for no sooner do we see a Book writ in good Latin but know the Author is a Foreigner, and when we meet one of barbarous and unpolished Latin we conclude it was composed by a Spaniard (2).

As the sixteenth century grew to old age, Spanish poetry and prose became almost suddenly full of colour. The colour of the Venetian painters invaded literature; and, although it might lead ultimately to impressionistic and superficial description, it was fertile in exquisite effects. A love of painting made its appearance in Spanish literature as early as the middle of the fifteenth century : Gómez Manrique, with Santillana perhaps the greatest literary forerunner of the Spanish Renaissance, speaks of " los famosos pintores, que para descanso de sus grandes y sotiles obras acostumbran tener otras obretas de

(1) Vives, *De Disciplinis* (1774 ed.), p. 118.

(2) Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios : or the Tryal of Wits.* Made English... by Mr Bellamy, London (1698), p. 199.

Digitized by Google

pequeña importancia en que sin molestia de sus espiritus y sin fatiga de las personas, despiendan algunos ratos para no desvsar la mano " (1). But it was not till the last third of the sixteenth century that the art of painting really made its presence felt to the sister art in Spain. Lope de Vega can still speak of painting as a :

divina ciencia
De tan pocos conocida (2);

but whereas in 1540 the Sevillian humanist Mexía says that, although of contemporary painters (he is a not alluding specifically to Spanish painters) there are some who are excellent *(singulares)*, they cannot really compare with the ancients (the painters of Greece and Rome) : " no puedo creer que igualen con los de entonces " (3); Góngora in 1590 can speak of the :

modernos Angelicos pintores,
Milagrosas injurias de Apeles,

the angelic modern painters, who marvellously eclipse Apelles (4).

Góngora's own poetry showed the influence of his love of painting and was rich not only in green and white but in subtly combined symphonies of colour (5). Fray Luis de León is supposed to have been himself a painter, and his references to the art show knowledge and a keen appreciation, while his distinctions in shades of colour are subtle. The tendency gradually came to be for colour to be exalted at the expense of design. Michelangelo receives glowing praise from Pablo de Céspedes (6) in his poem *De la pintura*, and later by that

(1) Gómez Manrique, *Cancionero*. Vol. I (1885), p. 7 Letter to the Conde de Benavente.
(2) *El Príncipe Constante*. Part II, act III, sc. 15.
(3) P. Mexía, *De Varia Lección*. II, 17 (1673 ed.), p. 166.
(4) Góngora, *Obras Poéticas*. Ed. R. Foulché-Delbosc. Vol. I (1921), p. 124.
(5) Cf. L. P. Thomas, *Gongora et le Gongorisme* (1911), pp. 108, 110.
(6) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* (Bib. Aut. Esp.) I, 364.

Digitized by Google

admirer of Titian, the satirist Quevedo (1). But it was Titian and the colour of Paolo Veronese (who painted the victory of Lepanto but did not accept the invitation to come to Spain) that seem to have influenced the poets. The ardent admiration of the Andalusian poet Cetina for Titian is well known (2); and Lope de Vega speaks of "aquel divino retablo del Ticiano" (3). Jáuregui in his *Diálogo entre la Naturaleza y las dos artes Pintura y Escultura* (4) gives the preference to painting over sculpture. Quevedo praises Spanish painters, and especially Velázquez, and wrote a long *silva* "en alabanza de la pintura de algunos pintores españoles" (5):

Contigo (i. e. Titian) Urbino y Angel tales fueron
Que hasta sus pensamientos los criaron,
Pues cuando los pintaron
Vida y alma les dieron;
Y el famoso español, que no hablaba
Por dar su voz al lienzo que pintaba;
Y por ti el gran Velazquez ha podido,
Diestro cuanto ingenioso,
Así animar lo hermoso,
Así dar a lo mórbido sentido
Con las manchas distantes,
Que son verdad en él, no semejantes,
Si los afectos pinta;
Y de la tabla leve
Huye bulto la tinta, desmentido
De la mano el relieve.
Y si en copia aparente
Retrata algun semblante, y ya viviente
No le puede dejar lo colorido,
Que tanto quedó parecido
Que se niega pintado, y al reflejo
Te atribuye que imita en el espejo.

(1) *Obras* (Bib. Aut. Esp.) Vol. LXIV, pp. 222 (los pinceles del Ticiano), 316 (los lienzos de Ticiano).
(2) Gutierre de Cetina, *Obras* (1895), II, 116.
(3) *La Noche Toledana*, II, 9.
(4) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* (Bib. Aut. Esp.) Vol. II, pp. 115, 117.
(5) *Obras* (Bib. Aut. Esp.) Vol. LXIX, pp. 316, 317.

Digitized by Google

In the seventeenth century the love of painting had become more general in Spain in proportion as the great Spanish artists filled palace and convent with their masterpieces. Castillo Solórzano mentiones pictures in a Seville *quinta* (1). In Calderón's *Los dos amantes del cielo* there is a room hung with rich tapestries and pictures " donde la Naturaleza a sí mismo se desmiente " (2). In another of his plays painting is described as " una noble mentira de la gran Naturaleza " (3). It is " el mejor arte, más noble y de más ingenio " (4). Lope de Vega had so high an opinion of painting that he considered no painter entirely worthy of his art : " Es de la pintura el arte Tal que una mínima parte No alcanza el mayor pintor " (5). It was no longer the royal palace at Madrid only that was now replete with pictures, " de pintura y cuadros rico ". The new luxury of the age is seen in the furniture of Dorotea's house in *La Niña de Plata* (6) : " sillas, colgaduras, camas doradas, tapices, colchas de seda, vidrios, tarimas, pinturas ". " Qué piedad es, por jugar o comprar une joya que gustan o algunas pinturas exquisitas, dejar perecer de hambre a muchos, sin pagar ración a los criados ni las deudas al acreedor ni su trabajo al oficial "? (7). The professions of silversmith, painter and sculptor had, being mechanical, a tough up-hill battle to attain the status of liberal arts. Van Dyck's knighthood was considered to confer on him a nobility which his art was powerless to give, and even the art-loving Philip IV believed that he would be disgraced if he were represented at a foreign court by a mere

(1) *La Garduña de Sevilla* (1642).
(2) II, 13.
(3) *Darlo todo y no dar nada*. II, 13.
(4) *Ibid*. I, 7.
(5) *El saber puede dañar*. III, 16.
(6) II, 5.
(7) Nieremberg, *Epistolario*. Ed. N. A. Cortés (Clásicos Castellanos) 1915, p. 52.

Digitized by Google

painter like Rubens. But Calderón a few years later can speak of " el noble arte de platero " (1).

Calderón, almost in the earlier words of Cervantes, speaks of " la simpatía... que tienen con la pintura la música y la poesía " (2). Luis de León's love of music is well-known, and the reign of Philip II was the age of the great Spanish musicians Antonio Cabezón, (the Spanish Bach) organist to King Philip II, Francisco Guerrero, Cristóbal Morales, Victoria (the Spanish Palestrina) and others. (The music of Toledo is the best in Spain, said Lope de Vega (3); Castillo Solórzano praises the voices of Seville, and Madrid sent her musicians as far afield as Valencia) (4). Their melodies entered into the Ode to Salinas and other poems; but it was naturally the art of painting that had the most visible influences on verse. The poets were not content with admiring the work of the great Italian and Spanish painters; they filled their work with colour, no longer implicitly present but openly expressed. There were so many new " precious things of colour glorious ". Bishop Arraez writes of " os encendidos rubis, as verdes esmeraldas, as azuis saphyras, as brancas perolas "; and this insistence on the greenness of grass is essentially of the Renaissance, desirous to give its full value to each thing and to extract every hue and flavour to the utmost, and is also a sign of the coming emphasis and repetition of seventeenth century prose. Some of the effects are delicate and beautiful :

> Y el cielo turquesado sus serenos
> Ojos cubrió (5).

Another poet of Espinosa's *Flores* (1605) says that the

(1) *Auristela y Lisidante*. II, 5.
(2) *Darlo todo y no dar nada*. I, 8.
(3) *Por la puente, Juana*, III, 1.
(4) C. B. Bourland, *The Short Story in Spain in the seventeenth century* (1927), p. 80.
(5) Doña Hipólita Narvaez (16th century).

Digitized by Google

summits of the mountains are like a chequer of blue glazed tiles: "escaques de azulejos". Bartolomé Leonardo de Argensola notices the turquoise tints of frozen snow (or ice) and describes how a dove in flight is lit into new colour high in air:

> Purpúrea se nos muestra en lo supremo
> Del aire a varia luz la palomilla.

In the drama (as in the poetry of Góngora) there are often exquisite effects of light and colour. In *El Rey Don Pedro en Madrid* doves are seen now as pieces of sapphire, now as flakes of snow. The silver and white surplice of the snowy heights is noticed; the dawn is rose and crimson, blue and silver.

Other poets sought less subtlety of shades than the classical substantial epithet. Herrera's favourite adjective of colour was "purpúreo", which seems to have implied rather intense colour than any particular colour. He writes of the:

> Rojo sol que con hacha luminosa
> Coloras el purpúreo y alto cielo

and of

> el purpúreo abierto cielo.

Francisco de Rioja, some of whose odes are all a glow of intense colour, addresses odes to the yellow rose and the jasmine "en pura nieve y púrpura bañado" and speaks of "el purpúreo verdor la cima ornado (el fresno)". Francisco de Figueroa writes of "azules y púrpuras rosas"; and another sixteenth century poet combines gold and purple in the same colour: "de un purpúreo color aureo". Pedro de Espinosa, who collected the work of some of these poets, writes of "el turquesado mar de Barcelona". Lope de Vega has "el celestial topacio del cielo" (1). Lope delighted to dwell on the colours of flowers: "No desvanezca al clavel La púrpura ni a el dorado La corona ni al morado Lirio el

(1) *Lo que ha de ser*, I, 12.

Digitized by Google

hilo de oro en él. No te precies de cruel, Manutisa carmesí, Ni por el color turquí La barbara violeta " (1). With Calderón it is the *estrella-mar* that is *turquesado*, and the violet *morada* (2). In Calderón too there is a glow of colour; we are no longer in the days when a sober classical epithet could imply rather than openly express splendour of hue :

> Verde monte, cielo azul,
> Blanca sierra, mar turquí,
> Leonada amapola, parda
> Peña, rosa carmesí,
> Papagayos verdegayes
> Y morados alhelís;

here it is the servant Ginés who appears to be ridiculing the prevailing fashion of emphasizing the obvious (3).

All the arts were magnificently encourged by Philip II, whose cold manner hid an affectionate nature and a deeply sensitive temperament, no doubt derived from his Portuguese mother, the lovely daughter of King Manuel the Fortunate, and who to love of Nature, of flowers and song of nightingales, joined a love of poetry, music and painting. It is not, however, only in the art of painting and her sister arts that the Spanish show their sensitiveness in the Golden Age. They were alive to the beauty of Nature, to the wonder of the external world, " este tan hermoso mundo " (Fray Luis de Granada 1504-1588), " ce tant beau monde " (a French poet c. 1550). " Todo este mundo es lleno de interés " says López Pinciano. In Quevedo's eyes horses are " de una hermosura incomparable ". Fray Luis de León showed the same appreciation for the beauty of horses, as did Fray Luis de Granada (4). Quevedo's own horse was called Scoto; not, it is to be hoped,

(1) *La Moza de Cántaro*, II, 6.
(2) *Los Cabellos de Absalón*, II, 12.
(3) *La Niña de Gomez Arias*, III, 6.
(4) *Introducción al Símbolo de la Fe* (Bib. Aut. Esp.), p. 241.

Digitized by Google

from its thinness but from the wisdom of its ways. No doubt the horse of so learned a poet would neigh in Latin and in Greek, as a *gracioso*, Millán, says of his master's horse in a play by Lope de Vega : " en griego y latín relincha " (1).

These sixteenth and seventeenth century Spanish writers were, like the Portuguese humanist Damião de Goes, " de curiosidade singular ". And a more intimate and personal spirit informed the world around them, giving a new sense to geography, filling the heavens with fresh wonders and bringing a desire to pierce to the heart of things.

Aesthetic sensitiveness was extended to other spheres. Several Spanish writers of that time expressed abhorrence of the bull-fight. In the first half of the sixteenth century Vanegas had a deep sense of pity and even found Stoicism, so congenial to the Spanish spirit, too deficient in sensibility (2). The same view is expressed a century later by Quevedo : " La secta de los estóicos, que entre todas las demás miró con mejor vista a la virtud y por esto mereció ser llamada séria, varonil y robusta, que tanta vecindad tiene con la valentía cristiana y pudiera blasonar parentesco calificado con ella si no pecara en lo demasiado de la insensibilidad " (3). Covarrubias at the beginning of the seventeenth century besought schoolmasters not to flog their boys, and declared that ecclesiastical judges should be especially merciful (4). " Lo mismo es ver padecer que padecer ", says Calderón in one of his *autos* (5). Nor has the sensitiveness and delicate humanity of Cervantes received sufficient attention. Sensibility naturally varied according to the individual; but in judging even the most callous, we must remember that the Spanish were outspoken in an outspoken age, and that

(1) *La Mal Casada*, I, 15.
(2) *Nueva Biblioteca de Autores Españoles*. Vol. XVI, p. 229.
(3) *Obras* (Bib. Aut. Esp.) Vol. LXIX, p. 414.
(4) *Tesoro de la Lengua Castellana*, s. v. carcel.
(5) *El Nuevo Hospicio de Pobres*.

Digitized by Google

it had not yet become the custom to hide away unpleasant facts comfortably and hypocritically out of sight and out of mind. Miguel de Castro (in the years 1593-1611) poisons a woman who might have given evidence against him and calmly records the fact in his *Vida de un Soldado Español.* To him a burning city is a " perspectiva agradable "; yet he protests against the killing of women in war. But in general the Spanish of of the Golden Age may be said not to have yielded in sensitiveness, pity and chivalrous humanity to other nations of that period, and perhaps not to centuries of later date. Truly the sixteenth century was a fierce, hard age, in which Don Quixote strove in vain to bring back the Age of Gold. But those were also " golden days, fruitful of golden deeds "; and their splendour, variety and spirit of inquiry, are reflected in sensitive impressions in the poetry, and even to a greater extent in the prose of the writers of that time. Readers who are willing to take the plunge into the wide sea of the Spanish drama, into that other wide ocean of the mystical and ascetic treatises, the lyrics, the historical works and even (for here too there are pearls for the diver) into the dead sea of the Spanish Renaissance epics, are found presently exclaiming with Ronsard : " M'avez-vous caché si longtemps ces richesses? ".

26. *Love of Nature*

As commerce with the New World and with other countries of Europe drew the Spanish more and more into cities and increased the size and tumult of the cities; as facility and security of travel increased, and men's minds under the influence of the Renaissance and a new theory of immanence became more and more susceptible to the beauty of the external world, it was natural that love of Nature and its expression in literature should grow deeper and more frequent. Already in that rare treatise *Boosco Deleytoso*, published in 1515 but written in

Digitized by Google

the first third of the fifteenth century, before the people had begun to throng into the cities after the discovery of America, we read of the desire to escape from the " arroydo do segre " and the " trasfegos das cidades "; words which do not differ greatly from those of Salas Barbadillo two centuries later : " la quietud y descanso, que se goza mejor que en las soberbias ciudades en los retirados desiertos " (1). The country had become a retreat and refuge : " sabrosas treguas de la vida urbana " (2).

This delight in the country went hand in hand with the new delight in cities. Fray Luis de León expresses deep admiration for " urbes regiae ", which " se ennoblecen con suntuosos palacios ". Lope de Vega and others show a fervent sense of the beauty of Seville, Lope de Vega (3) and Tirso de Molina praise Toledo, of which Calderón presents some aspects in one of his plays : the fruit-trees (apricot, quince and plum) amid " las deshechas ruinas destas caducas paredes ", the Carmen convent near the solitary Castillo de San Servando above the river; without forgetting to mention the steep streets : " si tropiezo no he de parar hasta el río " (4). Cervantes praises Barcelona and Valencia; Cervantes, Alarcón and Tirso de Molina Lisbon; Agustín de Rojas, Segovia and Toledo; Balbuena the city of Mexico. Mariana praises Valencia, Cascales Cartagena, Espinel Málaga, Céspedes y Meneses Granada and the Alhambra *(soberbios alcázares)* (5), Zaragoza *(amenísimo)* and Segovia (6); Alarcón gives us a view of Madrid as one approaches the city at nightfall (7); Cervantes lost his

(1) *El Caballero Puntual (Obras)* Vol. II (1909), p. 107.
(2) Gongora, *Obras.* Ed. R. Foulché-Delbosc. Vol. I (1921), p. 306.
(3) *Virtud y pobreza y mujer.*
(4) *Cada un por sí,* II, 3 and 20; III, 17 and 24.
(5) Cf. Agustín de Rojas, *El Viage entretenido,* lib. II *(Orígenes de la Novela)* Vol. IV, p. 506.
(6) *Bib. Aut. Esp.* Vol. XVIII, pp. 122, 125, 208.
(7) *El Tejedor de Segovia* (Bib. Aut. Esp.), p. 480.

Digitized by Google

heart to several cities of Italy, and Fray Alonso de Cabrera says " cosa maravillosa es la ciudad de Venecia " (1). The beauty of Paris, Montaigne's " Paris nompareil ", as that of Granada is described by Balbuena (2). The peaceful atmosphere of the two great Spanish universities (in vacation?) is exalted by Cervantes in the case of Salamanca and by Alemán in the case of Alcalá. But it was of course Valladolid, Madrid and Seville that received most attention; and of these Seville in beauty stood first. It is, says Salas Barbadillo in 1615:

la princesa
De las ciudades de la ilustre España.

He goes further. It is:

La princesa de las ciudades de Europa.

Later in the century Ortiz de Zúñiga published his excellent *Anales* of the city. Other cities had already received a similar honour, as, for instance, Murcia from the pen of Cascales, Segovia from that of Colmenares. Luis Pons de Icart had written his *Grandezas... de Tarragona* in 1572 and Martín de Rosa *De las excelencias y antiguidades de Córdoba* in 1627, the year of the death of one of the city's greatest sons.

" Les grandes cités et superbes maisons " were beautiful to the eye, if not always to the other senses. Góngora likens the streets of Madrid after a fall of snow to an iced plum-cake, such is the dirt under the surface formed by " large white flakes falling on the city brown "; a contemporary writer, Rojas Zorrilla, speaks of the heaps of rubbish in another Castilian city: " in all the streets, both great and mean, Bushels of rubbish to be seen ". It would be a mistake to infer that the Castilians were less inclined to cleanliness than other peoples of that day. As late as the year 1804 (and the impression could be confirmed by travellers a century later),

(1) *Sermones*, p. 568.
(2) *El Bernardo*, lib. 13 and 23.

Digitized by Google

Lady Holland notes the difference in this respect between the towns of the Castilian uplands and those of the rest of the Peninsula: "The bad police in the Castilian towns with reference to cleanliness is curious; I never beheld anything to compare with their filthiness; especially as almost in every other province the towns are remarkable for their neatness and cleanliness" (1). Yet the Castilians are especially remarkable for their personal love of cleanliness, and to draw an adverse inference in this respect could only be due to the ignorance of the passing traveller; for the individual Castilian scrupulously cleans his house and throws the rubbish out to lie and fester in noman's land, the street. Thus not only were the cities a delight to the eye but in their dirt and noise it was a pleasure to escape from them. The rumbling of heavy carriages over the cobbles racked the nerves of the inhabitants. Luis Brochero in 1626 speaks of "la molestia que causa el estruendo de los coches" (2).

The classic theme "Cuan bienaventurado" runs through the whole of the Spanish literature of the Golden Age: the longing for quiet, a simple way of living and a golden *mediocritas*; a tendency fostered by study of Horace but innately congenial to the well-balanced Castilian spirit:

No procuro otro tesoro
Sino poder vivir medianamente

writes the diplomatist and historian Hurtado de Mendoza to the poet Boscán. Guevara exalts the rustic pleasures of life in the country. The words in which writers sought this retirement and "the life removed" are sometimes almost identical, showing their common classical source. When Lupercio Leonardo de Argensola writes:

(1) *The Spanish Journal of Elizabeth Lady Holland* (1910), p. 182.
(2) *Discurso Problemático del uso de los coches* (Sevilla, 1626) ap. Gallardo, *Ensayo*, II, 148.

Digitized by Google

Pero si alguna vez de Dios impetro
La quietud que yo precio y más deseo
Que de ti, España, la corona y cetro,

he is not necessarily imitating Camões.

" Ame yo la solitud quieta y amena " is the refrain of all these overburdened men. It was become no longer a sacrifice to retire from the world. The self-sacrificing were those who continued to work amid the noise and disquiet. " Por cierto no hace nada quien se aparta del mundo ahora " says Santa Teresa. The poet who in sixteenth century Spain expresses love of Nature in the most intense and penetrating vein, and most frequently dwells on his longing for rest and quiet enjoyment of country life, " to see God's blessings spring out of the soil and be free from noise " has been charged with evasion of life or an ignoble ideal. But it was at most for a few days at a time at La Flecha in his active, self-sacificing and indeed heroic existence that Fray Luis de León ever enjoyed such a period of quiet, a quiet destined to fruitful thought, contemplation and literary work. Sepúlveda was more fortunate; he was a disappointed man, for his abilities marked him out for the highest positions until he fell foul of the Dominicans; but his pleasant sojourn in the peace of Pozoblanco was interrupted by nothing more than a short journey undertaken at rare intervals. He loved his flowers and trees and would write to the scholarly neighbour the Bishop of Córdoba, contrasting their estates :

Quod si magnitudine vincimur, num etiam amoenitate? Non hac magnus aliquis fluvius praeterfluit : at fontes duo perennes aqua dulcissima largiter manant, quorum alter citrearum omnis generis opacam silvam sedibus et quasi gradibus, instar theatri, in montis latere distinctam rigat, aquis per euripos non sine jucundo murmure delabentibus, et subinde per opportuna praecipitia majore strepitu gradatim desilientibus. Alter, qui coelesti aqua ex montibus confluente augeri solet, imam vallem interfluit; quae silvam de qua dixi et alios praeterea undique impendentes montes, partim vitibus, ficis, olivis, cupressis, amygdalis, pinisque et ilicibus, partim unedonibus, myrtis, et lentiscis ceterisque sponte nascentibus fruticibus vestitos excipit; exigua quidem, sed multis, varii generis frugiferis arboribus, cydoneis, punicis,

Digitized by Google

cerasis, pomis, pirisque consita. His adde prunas et nuces, tum avellanas, tum etiam juglandes, alnos ad interfluentis rivi crepidinem sponte nascentes, et salices gallicas, itemque vimineas, et arundines praetereo, ne hac quoque parte, qua sumus longe inferiores, temere vobiscum certare et de parvis rebus leviter blandiri videamur (1).

It is a charming picture this of one of the greatest humanists, taking stock so minutely of the treasures of his country estate, where he found study so much easier than in the traffic of cities : " quoniam studiorum, in quibus maxime adquiesco, magnam occasionem solitudo praebet, quam saepe cogor inter aulicos et urbanos strepitus desiderare " (2). Equally fortunate, equally disappointed, equally happy was another Spanish humanist, a younger contemporary of Sepúlveda, at another Andalusian paradise, that of La Peña at Alajar. He too was well provided with the shade of trees and streams of crystal water in that sun-ridden land, well furnished with solitude and a library of Hebrew, Greek and Latin books. Arias Montano felt all the beauty of the lovely road between his retreat and the little town of Aracena, the fairest league in Spain ; and a poet, Lupercio Leonardo de Argensola, who shared his brother Bartolomé's " deseo de vida retirada ", made the same claim for a road along the Ebro near Zaragoza,

esta gran ciudad do el fuerte Augusto
Dejó su claro nombre por memoria :
De Monzalbarba a Zaragoza creo,
Al fin, no hay un camino en todo el orbe
De más comodidad y más recreo (3).

He loved to spend his days quietly in such an " amena quinta " as Calderón in one of his plays places on the banks of the Ebro in the neighbourhood of Zaragoza.

The appreciation of the beauty of a writer's native region, the " amor regional " which inspired the verse of Gaspar Gil

(1) *Epistolarum*, lib. VI, epist. 8.
(2) *Ibid.*
(3) *Obras Sueltas*. Vol. I (1889), p. 22.

Digitized by Google

Polo, must often have been felt earlier; it was now more frequently expressed. But indeed appreciation of Nature became general. Fray José de Sigüenza, so passionately addicted to Renaissance art, had an eye also for any beautiful view, " larga y hermosa vista ", and speaks of the mountains and rocks round Guisando, covered with flowers lovelier than Solomon in all his glory. He was writing at the end of the sixteenth century. Virués at about the same time in his epic *El Monserrate* describes vividly the extensive view to be had from the heights of Monserrate; Salas Barbadillo admires the country round Barcelona and round Granada, and the view from the hospital windows at Tudela, as well as the beauty of the river Ebro at Tudela and Zaragoza (1). Castillo Solórzano in 1642, in *La Garduña de Sevilla*, admires " la amena y deleitosa Huerta de Valencia ", " un jardín en la tierra " as Lope de Vega describes it (2).

We may compare this description of Castillo Solórzano with that of the *Poema de mio Cid* five centuries earlier : " miran la huerta, espessa es e grand "; and we need not infer, perhaps, that the anonymous medieval poet felt the beauty less (3).

The sea, too, how it makes its presence felt in the line " e del otra parte a ojo han el mar ". The sea made rapid progress in Spanish literature during the sixteenth century. To Garci Lasso it is still " el espantoso mar ", of the beauty of which, however, he had some appreciation. To Espinel, too, it is merely " bestia insaciable y fiera cruel ". Espinel had a sensitive love of beauty artistic and natural, and it is the more significant that towards the end of the sixteenth century he should see no beauty in the sea. His was a Latin genius, he loved to listen to the birds of Málaga, " la abundancia de

(1) *Obras*. Vol. I (1907), pp. 67, 97, 276.
(2) *La Buena Guarda*. Act II.
(3) *Poema de mio Cid*. l. 1615.

Digitized by Google

los pajarillos, que imitándose unos a otros no cesan en todo el día su dulcísima harmonía, con una arte sin arte ", or to the nightingales " que nos daban música por el camino, admirándome de ver con cuanto cuidado se van poniendo delante de los hombres para que oigan la melodía de su canto... tanto con más excelencia usan de su armonía cuanto más cerca se hallan de los hombres " (1). El Brocense at about the same time was watching and listening to the nightingale at Salamanca. Espinel had the musician's ear; others had the artist's eye for the colour of the Ocean. Acosta, a traveller over distant seas, like the poet Camões, can see its beauty and rejoice in its colour: " la mar que tiene el colorado jacinto cuando reverbera el sol " (2), even as the poet Espinosa praises the turquoise sea of Barcelona. We feel the same sense of delight in the sea's colour even more strongly in the finely onomatopoeic lines of Quevedo :

> Molesta el ponto Boreas con tumultos
> Cerúleos y espumosos,

in which the repetition of u-sounds is almost as effective in conveying the thud and foam of the waves as the same repetition in the lines of Heine :

> Die Luft ist kühl und es dunkelt,
> Und ruhig fliesst der Rhein

is to convey the quiet flow of dark deep waters. Calderón likewise explicitly mentions the sea's colour :

> El mar a una parte via
> Que con azules bosquejos
> Entre las sombras y lejos
> Varios paises fingía (3).

To Aminta in the same dramatist's *Amado y aborrecido* the

(1) *Vida de Marcos de Obregón* (Clásicos Castellanos) Vol. I, pp. 255, 264.
(2) *Historia Natural.* Lib. I, cap. 15.
(3) *Lances de amor y fortuna.* I, 6.

Digitized by Google

sea is a friend : " el mejor amigo el mar "; to Lope de Vega's Fenisa it is a friend even in its rougher moods (1).

There is a general tendency to turn to Nature in moments of emotion or in distress. Man in a new spirit of expansiveness extends his feelings over Nature and imbues it with something of his own personality. The violets become maids of honour, as in Herrick : " meninas son las violetas " says Góngora. Heroes and heroines invoke flowers and trees and streams, even the sea and the high hills. They impose their moods on inanimate things, and Nature reflects their moods. " Así en harmonía de la Naturaleza saca el triste tristeza y el alegre alegría " (2); " El campo al triste entristece como la música " (3). Such passages as the following are exceedingly common in the seventeenth century dramatists :

> Arboles, peñas y flores,
> Pues faltan para mis quejas
> A los hombres las orejas,
> Ténganlas vuestros rigores (4).

" Calderon va in cerca di una natura capace di dar risalto alle figure dei suoi drammi, sostegno ai sentimenti, ai timori, alle ansie che riproduce. Sceglie, pondera, immagina, crea all'uopo i suoi contorni le scene più adatte. L'organismo vivente è per lui sfondo al quadro, col necessario seguito di luce e d'ombra " (5). Lope de Vega's appreciation of Nature was glowing but limited. He loved gardens, and there is a touch of insincerity in his alternative : " A veces agrada más Una margen de un río Rústicamente esmaltada Que un cultivado jardín " (6). He praises Aranjuez, that oasis in the burning

(1) *El Anzuelo de Fenisa*. I, 2 : " A ver el mar, que me agrada su furor ".
(2) Calderón, ap. A. Farinelli, *La Vita è un sogno*. II, 102.
(3) Tirso de Molina.
(4) Calderón, *Saber del mal y del bien*. III, 3.
(5) A. Farinelli, *op. cit*. II, 106.
(6) *Lo que ha de ser*. I, 15.

Digitized by Google

plain [1]. A slightly broader, less exclusively Latin love of Nature inspires Balbuena in his *Grandeza de Mexico*, *El Siglo de Oro* and *El Bernardo*, and is very evident in Alonso de Acevedo's epic *De la Creación del Mundo*. A certain appreciation of wild Nature is to be found also in Mira de Amescua, more so in him than in Ruiz de Alarcón. A glow of natural beauty fills many pages of the Spanish mystics and the whole of the treatise *De los Nombres de Cristo* of Luis de León and a great part of that by Fray Luis de Granada, *Introducción al Símbolo de la Fe*. Many other dialogues (for part of Granada's *Introducción* is written, although seemingly somewhat against the grain, in dialogue) were given a Renaissance setting, with clear proof of a new *imaginatio locorum*. " The *occasio* of the dialogue (Vives' first book, the *Christi Jesu Triumphus*) is similar to the famous *Symposia* of the ancients, to those in Sir Thomas More's garden at Chelsea in England, to the gatherings in the villas below Fiesole of Italian humanists, or those in the ducal courts of Urbino or Mantua. The resemblance is sufficient to indicate that Luis Vives had entered (perhaps it may be said, dimly) into the atmosphere of the Renascence " [2]. Vives did not place this dialogue (1514) in the open air; but Juan de Valdés gave an open air setting near the sea to his dialogue of a few years later *Diálogo de la Lengua*. Luis de León chose a setting so beautiful for his *De los Nombres de Cristo* that it permeates and enlivens the whole work. Osorio chose the gardens of Belem by the Tagus as setting for his *De Regis Institutione et Disciplina* (1564) and for his *De Morte et Immortalitate* (1601) the historian Mariana provided the scene in one of the " Cigarrales de Toledo " in the pleasant shade of trees.

[1] *La Noche Toledana*. II, 9.

[2] Foster Watson, *The Influence of Valencia and its surroundings on the later life of Luis Vives as a philosopher and as a teacher* (1927), p. 73.

Digitized by Google

A genuine appreciation of peasant life is apparent in some of the plays of Lope de Vega and in the country scenes of Tirso de Molina's drama. There is in Tirso de Molina a more intimate sense of the beauty of Nature both in its gentler and its wilder aspects. When Estela in *El Amor y la Amistad* learns love's lesson from the streams and flowers:

Ya os digo que el monte y prado
Lición a mi amor han dado.
Mirad ese arroyo frío
Que ronda estas flores bellas,
Cuyas aguas lenguas se hacen
Y sólo se satisfacen
En que se miran en ellas

there is a certain lyric quality in the verse which makes us feel that we are not far distant from that elfin music so exquisitely overheard and reproduced by Góngora in 1609:

No son todos ruiseñores
Los que cantan entre las flores,
Sino campanitas de plata
Que tocan a la alba,
Sino trompeticas de oro
Que hacen la salva
A los soles que adoro.

This is a genuine ecstasy which shows how intimate Spanish literature can be and often is. When we read in Tirso de Molina's *Mari-Hernandez* the lines:

Celos que del prado tiene
Hacen que aquel arroyuelo,
Hechos labios sus cristales,
Se coma aquel lirio a besos:
No hay criatura sin amor,

or listen to Don Lisuardo in *La Romera de Santiago*:

las plantas,
Las peñas, fuentes y ríos,
Con ser insensibles aman.
Aquel ruiseñor escucha
Y verás que cuando canta
Amorosas quejas son;

Digitized by Google

Mira allí como se abrazan
Con los sauces y los olmos
Las hiedras enamoradas;
Hasta aquel peñasco está
Enamorando las aguas
De aquel cristal fugitivo,

we seem to hear a faint premonition of Shelley's :

See, the mountains kiss high heaven
And the waves clasp one another :
No sister flower would be forgiven
If it disdained its brother.

This personification of Nature was most congenial to the Castilian, who in his zest for life loves to extend man's personality over lifeless things, making them alive and therefore making man more living. The stars are eyes, the streams laugh to the sun :

Ahora el sol ha salido
Y las aves le han cantado,
El alba aljofar llorado
Y estas fuentes se han reído (1).

The trees are the guardians of the flowers (2) ; the dawn laughs and weeps :

El alba llora y ríe (3);

Ya el alba se esperezó,
Presto asomará despierta (4).

How modern is the passage of *El Celoso Prudente* in which Lisena tells from the stream's laughter and the intenser scent of the flowers that her love is near :

Mira qué alegre murmura
Este jardín, esta fuente :
Pues entre dientes me avisa

(1) *La Ninfa del Cielo.*
(2) *La Mejor Espigadera.* I, 8.
(3) *Marta la Piadosa.*
(4) *Los Balcones de Madrid.*

Digitized by Google

Que el príncipe viene ya.
¿ No ves aumentar su risa ?
¿ No ves el olor que da
El suelo en que flores pisa ?

In *La Ninfa del Cielo* the Ninfa, as the Bride in the *Canto Espiritual* and the *amiga* in the early Galician-Portuguese *cantigas de amigo*, inquires of the trees and streams and rocks where is her love :

Arboles, fuentes y peñas,
Al alma no le escondais,
Que porque de el me digais
Yo os daré todas las señas...
Peñas duras,
Arboledas, fuentes frías,
Decid ¿ donde está mi bien ?

Lucrecia similarly in *La Fingida Arcadia* invokes the trees, streams and flowers, the brambles, the " ásperos montes ", oak, ash, myrtle, jasmine, clover and musk-roses :

Zarzas, atajadle el camino,
Arroyos, corred tras él.

Tirso de Molina is not content with the conventional flowers of the classics. He uses " jasmine " more or less conventionally. Don Alonso finds " jasmine and musk-roses " on the mountain-side. But even so, when Tirso mentions " a pleasant arbour of jasmine and bryony " the addition of bryony gives a certain wildness (1). Although Tirso de Molina can soar in lyric flights, like most of the other great dramatists of his time, he clearly felt that poetry was of the soil : " la tierra invita a la poesía ". He dwells fondly on rustic fruits (and to see the beauty of the fruit as well as of the flower and even personify it is a very Spanish trait) :

cuando conservas
Entre la paja las servas
O el nispero coronado,

(1) *El Castigo del Penséque.*

Digitized by Google

La camuesa con su flor,
Que trae en ambas mejillas
Cual dama las salserillas
A pares de la color (1).

He loves the wild flowers : savin and honeysuckle,

sabinas enlazadas
Con hermosas madreselvas

pennyroyal, eglantine, and white clover, as well as those of the garden. Birds and insects are not forgotten; and in *La Santa Juana* the saint, mindful of St. Francis of Assisi, addresses the little birds her brothers and reproves the too careful industry of her sister the ant.

As the Spanish ideal of beauty is never a smooth perfection, it was natural that a certain irregularity should be admired in Nature (Virués approves " cierto desconcierto artificioso " in a rose-garden, and Gracián can see beauty in the irregularity of the stars); and this led gradually on to appreciation of the surging waves of the sea and the " tosca belleza " of mountain heights.

27. *Appreciation of mountains*

A full appreciation of mountains is modern and may be said to be rather a reaction against the Renaissance than one of its distinguishing features. The Renaissance was Virgilian, and this aspect of it was fully developed in Spain. But there is an un-Latin element in the Spanish genius, and we see a love of mountains creeping into Spanish literature in the sixteenth century, and becoming more marked at the beginning of the seventeenth. It was the dawn of romantic literature in a classical age, but we are scarcely surprised to find so national and independent a people leading the way in this. Spain is a land of mountains, and they are of a marvellous variety :

(1) *La Vida de Herodes.*

Digitized by Google

the friendly Basque mountains, the snow peaks of the higher Pyrenees, the deep-valleyed mountains of the Montaña and Asturias, with their broad, thickly wooded flanks and steep meadows; the Sierra de Guadarrama, with pine forests and towers of granite, the Sierra de Gredos which is certainly one of the loveliest mountain ranges in Europe, the eternal snows of the Sierra Nevada, and the sharp bare exquisitely hued mountains of the East coast, with their changing lights and shadows, " glowing till they seem to melt ". Gradually these mountains impressed themselves on the mind, especially on the mind of returning travellers, among whom were most of the Spanish writers of the Golden Age. Few of them seem to have returned with any sense of the beauty of the Alps. They refer to them for the most part as " ásperas ". It was in the same spirit that Du Bellay wrote of " les hautes Alpes cornues, de neige comme toi chenues " and " la grande épaule chenue des Alpes " " les haulx sourcils des Alpes chenues "; and when :

> Linquimus Allobrogum montes alpesque nivosas
> Tangimus et fines, Gallia pulchra, tuos,

he rejoices, with what seems to us now a certain bathos :

> Entrant dans l'Élysée et sortant des enfers,
> Quand après tant de monts de neige tous couverts,
> Je vis ce beau Lyon.

Du Bellay's love of Nature was essentially Latin and of the Renaissance. He delighted in " la mer tranquille et le vent gracieux ", " et nemora et fontes et leve murmur aquae "; to " l'horreur d'un torrent " he prefers " le son argentin d'un ruisseau murmurant ".

This was the spirit of most of the Spanish poets on their return to Spain. Gutierre de Cetina at sight of the Rhine sighs for Tagus and Pisuerga; to him the Alps are merely " ásperas ", but he can see something more in the more familiar Pyrenees : the lower Pyrenees near Roncesvalles :

> Al pie de un monte que divide a España

Digitized by Google

De Francia, do más alto el cuello asoma...
En un valle hermoso a do la extraña
Cabeza el blanco monte abaja y doma (1).

Similarly in the following passage (2) of Cristobal de Virués there is no aesthetic appreciation of the mountains of Italy :

Donde comienza la Abruza
Y se acaba la Romania,
Con mil levantadas sierras
Eternamente nevada,
En la más fría de todas
El triste Criseo estaba.

It is in this spirit of desolation that Encina wanders :

Por las ásperas montañas
Y los bosques más sombríos,

and that Quevedo addresses the Alpine mountains cold :

O vosotros, que en puntos desiguales
Ceño del mundo sois, Alpes sombríos,
Que amenazais soberbios los umbrales
De la corte del fuego siempre fríos;
O Cáucaso, vestido de cristales !
O Pirineos, padres de los ríos !
Todos con vuestra nieve y estatura
Medid mi mal, su hielo y desventura (3).

But, when returning home, in the lofty but more familiar Sierra de Segura, Quevedo could see beauty :

Aquí en las altas sierras de Segura,
Que se mezclan safir con el del cielo (4).

Virués could admire the Alpine valleys and wonder at the waterfalls, but when he says :

Decir lo que se siente cuando empieza
El caminar por medio de los montes
Desde Feit (Faido) hasta el Dacio es imposible (5),

(1) *Obras de Gutierre de Cetina.* Vol. I (1895), p. 11.
(2) Ap. A. Farinelli, *Italia e Spagna* (1929) Vol. II, p. 421.
(3) *Obras* (Bib. Aut. Esp.) Vol. LXIX, p. 83.
(4) *Ibid.*, p. 73.
(5) Farinelli, *op. cit.*, p. 429.

Digitized by Google

his impression seems to have been more of astonishment and awe than of aesthetic pleasure or admiration. But in the Sierra de Monserrate he shows a really modern sense of the beauty of the mountains and of the view from them:

> La belleza, la gala y compostura
> De toda la montaña es admirable (1);

and his admiration is not only of:

> La eterna y fertílisima verdura

but of:

> Las riscos, cuyas cimas hasta el cielo
> En forma de pirámides subidas
> Bastan a divertir y dar consuelo
> A las más tristes almas y afligidas;
> Y el ver desde amenísimos lugares
> Que tiene a cada paso la montaña
> Mil sierras, mil llanuras, mil lugares,
> Los altos montes, término de España,
> Y aun las fértiles Islas Baleares
> Se pueden ver, tal es su altura extraña,
> Que estan dentro del mar doscientas millas (2).

The sanctity of the place partly explains this new facility of appreciation (3). Cervantes in the same way can admire the Sierra de Guadalupe on a visit to the famous monastery. Céspedes y Meneses merely speaks of "lo más fragoso de las ásperas montañas de Guadalupe" (4); but in the matter of mountains Céspedes y Meneses speaks with two voices. On the one hand we read of Gerardo that "el albedrío y gusto le guiaba, atravesando valles, cruzando vegas, rompiendo espesos montes y subiendo ásperos e inaccesibles riscos y montañas" (5) and that he took delight in the wildness: "si bien lo más fragoso destos montes, no lo menos ameno

(1) *El Monserrate*. Canto 5.
(2) *Ibid.*
(3) Compare Guevara's frame of mind at Monserrate *(Cartas Familiares* I, 28.)
(4) *El Español Gerardo* (Bib. Aut. Esp.), p. 257.
(5) *Ibid.*, p. 171.

Digitized by Google

y deleitoso " (1), although here the delight seems to have been rather in the trees, flowers and streams, just as the " apacibles montes " of Spain (2) must refer to the low undulating hills of Andalucía. On the other hand we read of Gerardo and his companions : " El fragoso y nombrado puerto de Fuenfrida atras había dejado, en prosecución de su camino, toda aquella lucida y regocijada compañía, con tan general gusto, alegría y contento que casi no sentían el excesivo trabajo del viaje, que por ser en aquellas partes asperísimo, tierra quebrada, montuosa y de encumbrados riscos, no les podía ser muy sabroso y apacible (3). Yet Céspedes y Meneses is rather fond of romantic scenes. Perhaps the most explicit expression of the beauty of snow mountains in the sixteenth century is that of Marmol Carvajal : " Desde las casas (of Granada) se descubre una vista jocunda y muy deleitosa en todo tiempo del año. Si miran a la vega se ven tantas arboledas y frescuras, y tantos lugares metidos entre ellas, que es contento; si a los cerros, lo mismo; y si a la sierra, no da menor recreación verla tan cerca, y tan cargada de nieve la mayor parte del año que parece estar cubierta con una sábana de lienzo muy blanca " (4). Rojas Zorrilla refers to the " peñascos soberbios " of the Sierra de Guadarrama (5); and to the gold and ivory of Moncayo's height at dawn (6). Balbuena, in a poem of the third eclogue of his *Siglo de Oro* beginning " Encrespados riscos de oro, Montañas de plata y nieve " (7), shows a feeling for lofty heights

(1) *Ibid.*, p. 258.

(2) Céspedes y Meneses, *El Soldado Pindaro* (Bib. Aut. Esp.), p. 374.

(3) *El Español Gerardo*, p. 140.

(4) Luis de Marmol Carvajal, *Historia del rebelion y castigo de los Moriscos del Reino de Granada*. Lib. I, cap. 10. Cf. Cortés' admiration for the snow mountains of Mexico in 1519.

(5) *Don Pedro Miago*. Act II, ad. init.

(6) *Don Diego de noche* (Bib. Aut. Esp.) Act II, p. 221.

(7) *Siglo de Oro en las selvas de Erifile*. Ed. Academia Española (1821), pp. 60, 61.

Digitized by Google

akin to that expressed a little later by Calderón. Originally mountains were chosen as a retreat for a penance, in the spirit in which Berceo's San Millan " querrie a las sierras tornarse de buen grado " :

> El mont era espeso, el logar pavoroso,
> Era por muchas guisas bravo e perigloso :
> No le tenie ninguno que era delectoso
> Si non el pastoriello que era porfidioso (1).

But the mountains gradually imposed themselves, the security, peace and plenty of the convents allowed men to contemplate them at their ease, and the choice of beautiful sites, especially those of the Hieronymite convents, had its reward. Another factor in the growing love of mountains was the study by Spanish humanists of Greek, and especially of Hebrew poetry. They learnt to lift up their eyes to the hills. But it was a slow process. Mariana at the end of the sixteenth century can write that " En grande parte de España se ven lugares y montes pelados, secos y sin frutos, peñascos escabrosos y riscos, lo que es alguna fealdad " (2); and in the seventeenth century the Marqués in Tirso de Molina's *Quien da luego da dos veces* looks on the mountains simply as an ugly frame to set in relief the loveliness of the plain :

> Realza al llano la sierra
> Como la fea a la hermosa (3).

In a letter dated 1 June 1557 Ginés de Sepúlveda describes his passage of the mountains, in Cristobal de Castillejo's words " una montaña fiera muy áspera de subir " on his way to Salamanca after visiting the Emperor at Yuste :

Proximum jugum arduum, ut nosti, per frequentissimos ad iter molliendum

(1) Berceo, *Vida de San Millan*, 24 and 42.

(2) *Historia de España*. I, 1.

(3) When Villalon in *El Crotalon* (Duodécimo canto del gallo; *Orígenes de la Novela*. II, 192) speaks of " aquellas altas y brauas montañas y graciosos valles que la dan tanto deleyte ", the *deleyte* is confined presumably to the beautiful valleys.

Digitized by Google

ingeniose ductos et reductos anfractus ingenti labore conscendimus... Est enim jugum illud, ut initio in sublime directum, sic postremo praeceps... Sed semita magis quam via inaequalis excipit et salebrosa, molliter illa quidem per glacialia cacumina declivis, lubrica tamen, utpote latioribus petris strata, et quae diu per capita et marginem magnorum praecipitiorum ducit, unde in ima fluenta per celsissimas crepidines et abrupta saxa despectus ipse horrorem nobis incutiebat (1).

Perhaps we could hardly expect the renowned scholar to admire the mountains under these cruel circumstances.

But this sense of " el horror de las montañas " certainly predominated in the sixteenth century. Rufo Gutiérrez has such expressions as " la agra sierra ", " monte áspero y yerto ", " lleno de aspereza ", " hondura horrible y estupenda ", " sierra dificil y áspera montaña ". Valdivielso at the beginning of the seventeenth century speaks of " la cruel sierra " (2). Acevedo in 1615 refers to " las horribles montañas (3). Both these poets could admire the sea when it was blue and calm : It is " agradable cuando afloja de su enojo los ímpetus violentos " (4). Valdivielso admires " de mar azul la diáfana hermosura " (5). Lope de Vega's sea likewise is the Mediterranean, " lulled in the coil of his crystalline streams " :

> Por la costa iremos
> Para que te alegre el mar (6).

We do not look for appreciation of high mountains from him and are not surprised to find that even his " ásperos montes " are wooded :

> Asperos montes, de tinieblas llenos,
> Por resistir al sol con vuestras ramas (7).

(1) *Epistolarum Libri VII.* VII, 9.
(2) *Vida de San Joseph.* Canto XIX.
(3) *La Creación del Mundo.* Canto III.
(4) *Ibid.*
(5) *Op. cit.* Canto I.
(6) *La Inocente Laura.* II, 5.
(7) *Los Embustes de Celauro.* III, 7.

Digitized by Google

But Otavio in his distress can appeal not only to the birds and streams but to the :

> Monte que con esa punta
> En los mismos cielos topas (1);

and in a sonnet in another play we have the lines :

> Las altas sierras, que hoy de nieve apenas
> De las desnudas peñas dan señales,
> Mañana de jacintos orientales
> Bordan las capas, de esmeraldas llenas (2).

Ruiz de Alarcón seems to have had even less sympathy for high mountains than Lope de Vega. The scenes of *El Tejedor de Segovia* in the Sierra de Guadarrama elicit no appreciation of those beautiful mountains; in *La Crueldad por el honor* he has a Virgilian echo :

> la noche
> Corona de negras sombras
> Las cabezas de los montes (3).

It is with Tirso de Molina the soaring, the audacious poet, that mountains seem more to become a feeling. Fear of them was evidently growing less and interest in them was awakened. It was the same with the sea : fear of it had diminished, even though its victims increased, " naufragios prodigiosos y acontecimientos espantables, con que cada día se hace más insolente, aunque menos temido, este rebelde elemento " (4). (" Nadie se embarca con seguridad " said Salas Barbadillo in 1615). The mountains have their fertility no less than the sea :

> El oro, que idolatrado
> Es en el mundo, se encierra
> En las generosas entrañas
> De un monte; una sierra fría
> Diamantes produce y cría;

(1) *La fuerza lastimosa*. I, 4.
(2) *Amar sin saber a quien*. II, 9.
(3) Act I, sc. 5.
(4) *Cigarrales de Toledo* (1914 ed.) p. 248.

Digitized by Google

Plata nos dan las montañas
Más ásperas,

says Clemencia in *Esto sí que es negociar*; Sigismundo in *El Celoso Prudente* and Don Enrique in *La Prudencia en la mujer* praise them for the same reason. For the most part Tirso's men share the common dread or dislike of mountains. It is only in a fit of jealousy that Don Luis in *La Villana de la Sagra* can prefer the mountains to the dwellings of men :

Montes altos, eminentes,
Ya habitaré en vuestras cuevas
Por no vivir con los hombres.

To Don Telo in *Amar por arte mayor* the mountains of Roncesvalles are harsh and arrogant :

la cerviz arrogante
De aquellos ásperos montes.

Enrique in *La Peña de Francia* addresses the " fieras montañas "; Enrique in *Amar por razón de estado* feels himself :

Preso entre los riscos altos
De estas asperezas frías
Cuyas faldas bordan mayos.

The Pyrenees are mentioned in *La Joya de las Montañas*, without praise or blame, as occupying the middle region of the winds and putting the very Alps to shame :

Sus altas cimas ocupan
La media región de vientos
Son vergüenza de los Alpes.

Of the Pyrenees Salas Barbadillo wrote :

Espejo hacen del mar los Pireneos,
A su monstruosidad, no a su belleza [1].

But not all Tirso's heroes agree with the Marqués in regarding high mountains as ugly. Don Tello in *El Rey Don Pedro en Madrid* admires their vestments of white and silver; the Conde de Portugal sees in the snow peaks the gleaming columns of a palace :

[1] *El Caballero Puntual (Obras* Vol. II (1909), p. 311.)

Digitized by Google

Las peñas son capiteles
Con majestad elevados,

and exclaims " Qué bien retirada vida ! "

Don Guillén in *El Amor y la Amistad* is sincere in his admiration for the snowy height of Moncada (of which Bartolomé Leonardo de Argensola exclaims in a fit of homesickness: " Dios me lleve a ver nieve de Moncayo ! ") although he expresses his admiration a trifle gongorically : the snows sparkle like the stars and gleam in the morning sun and change from silver to " arreboles de escarlata ". But it is Tirso's dauntless heroines to whom the mountains make their strongest appeal. In *Amar por arte mayor* Doña Blanca and Doña Sancha find the mountains " a la vista deleitosas "; and Eurosia in *La Joya de las Montañas* admires, although for a medieval reason :

no sin causa
De estos montes hago aprecio
Pues de su fragosa estancia
Colijo que son los yermos
Donde anacoretas y santos
Sacrificaron al cielo
Sus vidas.

Doña Blanca in *Quien habló pagó* feels the grandeur of the mountains :

Entre unas soberbias peñas
Que de un elevado monte
Coronan verdes lentiscos
Y ciñen ilustres robles.

In the middle of the seventeenth century Calderón in his *auto El Veneno y la Triaca* addresses a short ode to the high hills :

Altos montes, que al cielo,
Gigantes de esmeralda,
Alzais con ceño la arrugada frente;
Ajando el claro velo
Que en la nevada espalda
Asegura su fábrica eminente...
Así privilegiados,

Digitized by Google

Siempre alegres y hermosos
Dureis, siendo del sol bellos faetontés.

In one of his plays mountain scenery is described as " ya de horror, ya de hermosura " (1)

But a century earlier the fascination of high mountain peaks is already evident in Spanish literature. Cueva speaks of " la airosa cumbre ", " el monte fragoso " (2), which is not much advance on the " fieras montañas " and " ásperas montañas " of Gómez Manrique's description of the Alps (3), in the fifteenth century. Guevara contrasts " los puertos ásperos " with " los prados floridos " (4). We are indeed far from the fervour of Pereda and even from the more fearful dealings of Juan Ruiz with the mountain passes five centuries before Pereda. Guevara would no doubt ride through the most beautiful mountain scenery " vencido del sueño " like the Marqués de Santillana and without that poet's power of recalling the whole scene in a *serranilla*. But with Garci Lasso a growing appreciation for mountains had begun, although his admiration seems still rather for the wooded hills, the " montes sombríos " than for the " asperas montañas " and " agudas peñas peligrosas ".

But with the great writers of the second half of the sixteenth century, the writers of the Counter-Reformation, a more personal, penetrating note appears. Arias Montano's love of the Sierra de Aracena may be Virgilian, for those charming hills rise to no great peaks; but the voice of the Psalmist in a fervour of adoration, or the voice of Wordsworth three centuries later, seems to pierce through the cries of the heart of Fray Luis de Granada : " Qué es ver la llanura de los campos, la

(1) *La Exaltación de la Cruz*. I, 1. Cf. *La Niña de Gomez Arias*. III, 10 : " Bellísima Granada... tu sierra altiva ".
(2) *Comedias y Tragedias*. II, 343.
(3) *Cancionero*. I, 137, 228.
(4) *Menosprecio de la Corte* (Clásicos Castellanos), p. 99.

Digitized by Google

altura de los montes " (1), " los montes que se levantan en lo alto con sus collados cubiertos de nieve " (2); of Fray Luis de León : " O campo, O monte, O rio ", " Sierra que vas al cielo, Altísima "; of Fray Juan de la Cruz : " Mi Amado, las montañas ". Dominican, Augustinian and Carmelite evidently felt that mountains in the words of Fray, or San, Juan, are " anchas y hermosas y graciosas ". With an echo of their spirit Juan Martínez del Cuellar at the end of the Golden Age can sing (3) :

Nace el arroyo de cristal o plata,
Y apenas entre flores se desata
Cuando en sonoro estilo guijas mueve
Y a Dios alaba con su voz de nieve...
Nace el soberbio monte
Cuya alteza registra el horizonte,
Y en su tosca belleza
Ensalza más a Dios con su belleza.

Balbuena also could contemplate the " tosca belleza " of lofty mountains with a sense of their beauty as well as a sense of awe :

el monte cuyos pinos
Parece que se esconden en el cielo...
El contemplar la rústica hermosura
Los sentidos tenía embelesados (4);

and of the mountains in a play by Calderón we are told that " Aquí la naturaleza Poco estudio puso, dando A entender que el desaliño Tambien es belleza " (5). Quevedo ridiculed Montalbán for suggesting that mountains could think; but, however that may be, they were fast becoming a living presence in the lives of men, as living as the windmills of the Ingenious Knight.

(1) *Guia de Pecadores*. I, 9.
(2) *Introducción al Símbolo de la Fe* (Bib. Aut. Esp.) Vol. VI, p. 191.
(3) *Desengaño del Hombre* (Clásicos Olvidados) Vol. V (1928), p. 143.
(4) *El Bernardo*. Canto XII.
(5) Crisanto in *Los dos amantes del cielo*. I, 15.

Digitized by Google

28. *Mysticism*

All the splendours and aesthetic qualities of the Renaissance seem to unite and flower afresh in the hands of the Spanish mystics. The changed character of modern times and the quantity of the mystic writings, together with their supposed monotony, the monotony of theme, prevent them from being widely read. But " shall we cut ourselves off from beauties like these with a theory ? " These numerous and voluminous treatises are only dull to those who are without aesthetic or classical education or who are unable to accept the integral view of life, of which these treatises are the best exposition and the crowning glory. There was felt to be no division between religion and life, no division between religion and literature, art or science. The fact of God's existence being accepted not as a cold abstraction but as the living, glowing central fact of each man's life, it was natural that art, science and literature should be offered up on the central altar, offered up not in the sense of being diminished or annihilated but of being lighted into a glow as torches are lit at a fire, and given new life and vigour in much the same way as a scientific theory may give a new value and interest to isolated facts. When Fray Juan de los Angeles states that " todo el toque de la teología mística está en que el entendimiento calle y la voluntad goze ", (1) or San Juan de la Cruz says :

> Hacer quedar no entendiendo,
> Toda ciencia trascendendo;

it might seem that the human reason and intelligence are to be sacrificed, but it was not so, the human intelligence must be cultivated and enriched in order to be able to make the choice.

(1) Fray Juan de los Angeles, *Conquista del Reino de Dios*. Diálogo X, § 16 (Nueva Biblioteca de Autores Españoles) Vol. XX (1912), p. 152.

Digitized by Google

The Spanish mystics are the most subtle and sharpest of reasoners, and their writings lay heavy demands on both the culture and the intelligence of their readers. The beauty of Nature must be appreciated, the human intelligence cultivated to the utmost in order the better to appreciate and understand the great central fact of man's existence. It is impossible to agree with a penetrating modern scholar that the Spanish mystics are intellectually misty :

> Mas a despecho de su contenido intelectualmente brumoso y de la meta extraracional que persigue, el misticismo del siglo XVI, según insistentemente he dicho, al magnificar la conciencia individual, respondía, a pesar de todo, a tendencias muy gratas a la época del humanismo (1).

> Reconocemos fácilmente que la experiencia mística no allega ninguna precisa noción filosófica. La vaguedad y la somnolencia, la radical y bellísima negación en que se basa (tiniebla, abismo, nada), no son circunstancias propicias para traernos nociones claras (2).

Few writers have ever been more widely awake than Santa Teresa and San Juan de la Cruz. Their nothingness is never emptiness. All the flowers of earth have gone to enrich the lilies of San Juan de la Cruz' mystic song; constant study and thought are essential to their clear vision. Even Santa Teresa, the least learned, although not entirely unlearned of these sixteenth century mystics, " nos aparece como fruto de vieja cultura " (3). And they did not found their divine dwelling of art and thought on any negation; they were generously constructive : all beauty and all intelligence formed a golden stair leading ever onwards and upwards to the City of God.

It may be thought that the great Spanish mystics were a few isolated men flourishing by the might of their genius in an uncongenial intolerant age, persecuted into corners and surviving as a protest. Yet these writers were essentially

(1) A. Castro, *Santa Teresa y otros ensayos* (1929), p. 49.
(2) *Ibid.*, p. 61.
(3) *Ibid.*, p. 34.

Digitized by Google

representative. They corresponded to a national need at that particular time. The very fact that there are over three thousand mystic treatises is in itself significant. The artificial epics and the pastoral romances, which likewise were intended to answer a national requirement, voluminous as they were, never attained this immensity of production. Nor were the mystic writers isolated from the life of the nation. It is perhaps difficult for us to think of San Juan de la Cruz otherwise than as kneeling in a scented garden of lilies, listening motionless for three hundred years to a bird's song. Yet he was an active administrator and a keen judge of character, as were Santa Teresa, Fray Luis de León, and other mystics. Mysticism might cease to be considered dull if it were realized that it is no limitation or vagueness but a serene, all-embracing vision, clearsightedness in all things, theoretical and practical, a piercing directness and definiteness by which all that is essential is sifted from the insignificant and accidental and moulded into a mighty life-giving whole.

In the hands of the Spanish mystics mysticism seems to be, as it were, made concrete. They deal with abstractions only to bring them into the sphere of concrete reality. They are men for whom the invisible world exists, and the visible world also. If they saw " all the beauty of heaven with his glorious show ", they proved themselves equally susceptible to every detail of the beauty of earth. Osuna sees a " singular gracia " in " cada hierbecita ". San Ignacio de Loyola contemplates " una hierbecita, una hoja, una flor ". Estella sees the Creator in his works, in " los resplandores de los cielos y flores de los campos ". Fray Luis de Granada is filled with admiration not only of the " stellarum splendor " but of the minutest insect. Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Fray Luis de León are all lovers of Nature, of streams and mountains. Christ, says Fray Luis de León, dwells in the fields. They share to the full the new Renaissance wonder in the beauty

Digitized by Google

of the world, " esta hermosa fábrica del mundo " (1). They mount by the lovely stair of sensible things to the ineffable vision, which is like a white heat, compounded not of nothingness but producing a greater glow in proportion as more material has been poured into the furnace and consumed. To write a great poem, to make a great invention, to discover a new world was to provide more fuel for this central fire.

L'union divine exige une totale transformation de la volonté humaine en la volonté divine, et aucune discordance ne peut demeurer entre la volonté de Dieu et les tendances de l'âme. C'est donc pour obéir à un fait d'expérience et non parce qu'il hait la nature que Jean de la Croix demande un renoncement total. Renoncement théorique, qui s'étend jusqu'à où va notre nature mais n'aspire pas à la briser. Et Jean de la Croix, en effet, ne s'acharnera pas sur notre sensualité profonde, non seulement parce qu'il la juge indestructible mais surtout parce qu'il ne croit pas qu'elle puisse, par elle-même, ruiner un état spirituel (2).

And with what concrete interest, in how clear a light the details of human life are presented to us in these mystic writings. Seen *sub specie aeternitatis*, every leaf and flower seem to receive a new significance and vitality. Nor are the satiric touches dear to Spanish authors wholly absent here. How the *escrupulosa* who harasses her confessor with a labyrinth of subtle doubts or doubtful subtleties, or the little *melcocheruelo* (3) stand out from the pages of Fray Juan de los Angeles, the figure of the *beata* or the scold from those of Fray Luis de León. The good sense, the aesthetic sense and the practical sense of these mystics are equally remarkable. It is of the essence of Spanish mysticism to fuse form and spirit, to harmonize them in a greater, more living, more valuable reality. The Spanish mystics look on the soul as a marvellously beautiful precious stone set in the body, and glowing, as it were, through

(1) Cabrera, *Sermones*, p. 511.

(2) J. Baruzi, *Saint Jean de la Croix et le problème de l'expérience mystique* (1924), p. 428.

(3) Fray Juan de los Angeles, *Nueva Bib. Aut. Esp.* Vol. XX (1912), p. 72.

Digitized by Google

the flesh, to which it gives a spiritual value. " No hallo yo cosa con que comparar la gran hermosura de una alma y la gran capacidad " says Santa Teresa; " Más vale una alma que todo el mundo visible " had said Vanegas. Form without spirit is dead matter; spirit without form as valueless as wine when there is nothing to pour the wine into. There are some spiritual persons, says one of the most attractive of the Spanish mystics, who think that it is enough to have the pith and marrow without troubling about the form that countains them : " dicen que les basta el meollo o tuétano sin tener la cáscara " (1). It is better to accept external forms, and pour the new life of the spirit into them. To take violent exception to them is to pay too much attention to a secondary and accidental matter. The shape of the bottle is of no great importance so long as it contains the wine. The wine glowing through it suffices to make any bottle fair to look on. But the pith and kernel soon deteriorates and decays without its enveloping sheath or shell. The good wine without a bottle is spilt abroad.

The Spanish mystics, at least, are always admirably concrete. Their style is exquisitely clear and simple. The matter dealt with by San Juan de la Cruz may be difficult, his style and treatment of his subject are transparently clear. Fray Luis de Granada's style in the original Spanish is simple and straightforward, penetrating and significant. His reputation for rhetotical style and even gongorical affectation seems to have been due to the style of his first English translators. Santa Teresa has been charged, like San Juan de la Cruz, with obscurity. But her slightly ellyptical style is of extreme simplicity, although it may need the careful reading due to its subject as the following sentence from an American newspaper needs careful reading in order to be sure that the Attorney was fulfilling his proper duties :

(1) Fray Francisco de Osuna, *Tercer Abecedario Espiritual*. Ed. Miguel Mir (1911), p. 523.

Digitized by Google

Attorney Farrell charged Hermann knocked McKowning down and blacked his eye.

That, *mutatis mutandis*, is exactly Santa Teresa's style. In all these mystics the style seems to be the very sheath of the soul or, rather, the living shell of the kernel of thought and emotion. If they are heroic and stoical and:

> **Though sensitive, yet is their weakest part**
> **Heroically fashioned,**

they are at the same time of an exquisite, what one might call a Renaissance sensitiveness throughout.

Spanish mysticism began at the end of the fifteenth century, at about the time of the discovery of America. Quevedo dated its commencement from the work of a Toledo priest, Gómez García, entitled *El Carro de dos Vidas* (1500) (1). And the work of Nieremberg entitled *De la hermosura de Dios y de su amabilidad* (1649) is usually accepted as its end. It does not matter whether we go a few years farther back, to the *Arte de bien morir* published at Zaragoza in 1489 (2). Its *Blütezeit* was the second half of the sixteenth century. It grew and prospered as materialism, indifference, anarchy and heresy increased. During that brief period of half a century it expressed the very soul of the Spanish people; and when that soul, weary and disillusioned, had lost something of its heroic fervour, the stream of mysticism ceased to flow in an age of crystallization and was paralyzed into Baroque.

It is sometimes held that Baroque is the typical art of the Counter-Reformation, but on that assumption it is not easy to explain why it did not begin to flourish until half a century after the end of the Council of Trent, when Philip II was in his grave. The real instrument of the Counter-Reformation in Spain was mysticism, and mysticism is alive with all the

(1) Quevedo, *Su espada por Santiago* (Bib. Aut. Esp.) Vol. XLVIII, p. 448.

(2) See P. Sáinz Rodríguez, *Introducción a la historia de la literatura mística en España* (1927), p. 219, for ten works published before 1501.

Digitized by Google

beauty of Nature and of the Renaissance. It is indeed marvellous that exhaustion and crystallization did not come earlier; that a great wave of mysticism in Spain, drawing strength out of weakness and a new energy from disillusion, should have prolonged for half a century the heroic victory of the individual over fate and circumstance.

The mystics were of course the exact opposite of the Baroque. They are the natural living running water which only turns to ice in winter. The art of El Greco is sometimes characterized as Baroque, but it is essentially mystic. It is only very occasionally that pieces of dead matter in his pictures here and there show the Baroque creeping into his mystic art as we see it creeping into the mystic verse of the English poet Crashaw. There is ice already along the margin of the stream, but the crystal water still flows magically on. It may be argued that the very fact that El Greco's art, the art of a Cretan, contrasts by its mysticism with the realistic art of the Spanish painters proves that stoicism and asceticism, not mysticism, is characteristic of Spain (1). But there is a strain of mysticism even in such a picture as *Los Borrachos* of Velazquez, and there is plenty of realism in El Greco. Where he proved himself un-Spanish was in completely ignoring the people. This was noticed early in the Peninsula. The Portuguese writer Dom Francisco Manuel de Mello (who knew Spain well) remarked that " nunca se lhe gastou painel em pessoa do vulgo " (2). In other respects El Greco became thoroughly Spanish. He came to Spain at a moment when mysticism had become representative and national in that country; and El Greco identified himself with this moment of Spanish history. In the stoicism of the Spanish people there was a basis for the flights of mysticism. " If you know

(1) See P. Sáinz Rodríguez, *op. cit.*, p. 290.
(2) *Apologos Dialogaes (Hospital das Letras).*

Digitized by Google

how to suffer you are invincible " says Quevedo; and other great writers, for instance Cervantes and Luis de León, emphasize the fact that prosperity is not happiness. And such statements do not run counter to the attitude of the Spanish people, rather, it is in this ascetic, stoical sense that mysticism is in the race. A modern Spanish writer, by birth almost as much a foreigner to Spain as was El Greco and who came to understand the Castilian temperament as El Greco did, Pérez Galdós, wrote that " Mysticism is in the soil, in the air, in the language: self-denial, love of poverty, contempt for worldly goods, patience, self-sacrifice, the longing to be naught are the natural products of this land ". In moments of intense crisis this asceticism flames up into mystic ecstasy.

Those were the wonderful years (1570-1590) when Luis de León wrote his brief ode on the Ascension (1572) and Victoria his motet *Ascendens Christus in altum* (1572) and San Juan de la Cruz the *Llama de amor viva* and the *Subida del Monte Carmelo*; which saw the publication of Fray Luis de Granada's *Introducción al Símbolo de la Fe* (1582) and Herrera's *Algvnas Obras* (1582); of Santa Teresa's *Avisos y Camino de Perfección* (1583) and Fray Luis de León's *De los Nombres de Cristo* (1583-1585); of Cervantes' *Galatea* (1585) and El Brocense's *Minerva* (1587) and Malón de Chaide's *Libro de la Conversión de la Magdalena* (1588) and Simón Abril's *Apuntamientos de como se deue reformar las doctrinas* (1589) and Acosta's *Historia Natural y Moral de las Indias* (in its Spanish form) (1590) and Fray Juan de los Angeles' *Triunfos del Amor de Dios* (1590); when a few immortal spirits were bringing all the treasures of the Renaissance to the support of the national cause, the defence of the Faith (and in so using the Renaissance as an instrument were not narrowing or belittling but extending and exalting it), and were fusing the beauty of Nature and the beauty of art, the Greek and Hebrew and Latin poetry, Latin and the vernacular, the human and divine, the

Digitized by Google

energy of the Dominicans and the mystic contemplation of the Carmelites, made vocal by this searching crisis : fusing them all in furtherance of the national, Spanish craving for unity. The works which they produced in their penetrating sensitiveness seem to show the naked soul on paper or canvas. This exaltation of individual fervour was the full perfect flower of the genius of Spain. A flower, however lovely, must soon wither; but this mystic literature was of so living a colour and radiance that after three centuries it can still give forth light and heat. The mystics during the second half of the sixteenth century poured new life into the Renaissance. By binding art and literature and the human intelligence to a central unity they raised the value of reason, literature and art. Their fusion in a unity of immeasurable grandeur gave to the individual reason and to individual art a scope and capacity beyond anything that the feebler, more narrowly intellectual and accurately measurable unity of Cartesianism was able to impart.

Digitized by Google

VI. THE RENAISSANCE AND THE COUNTER-REFORMATION

29. *The spirit of the age*

Historians have made too sharp a division between the Renaissance and the Counter-Reformation. In Spain, at least, the Counter-Reformation was intimately blended with the Renaissance; defence of the faith, which was felt to be defence of Spain, bringing to the nobler aspects of the Renaissance, its love of beauty and of culture, all the fervour of spirit which used and incorporated them in that defence. For in Spain in the middle of the sixteenth century the Renaissance, far from withering away as in Italy, received new life and was enabled to continue to produce literary and artistic work of such quality, extent and variety as to make this one of the greatest, most significant epochs of the world's history. If the Renaissance was incompatible with the national genius of Spain, it might have been expected that those who consider the Counter-Reformation as the negation of the Renaissance would have seen in the Counter-Reformation a freeing of Spain's natural genius from the alien trammels of the Renaissance. But this is so far from being the general view that the Counter-Reformation is commonly held to have fettered genius and killed mental freedom in Spain no less than in other countries; rather to a greater extent, since the Counter-Reformation, Spanish in origin and character, flourished in Spain to a greater extent than elsewhere.

The mistake arises no doubt from a too uniform view of the great movement which emanated from the Council of Trent. It is generally regarded as an obscurantist and tyrannical repression which had the effect of forcing even the sincerest

Digitized by Google

minds into hypocrisy. But its effects in one country cannot be judged by or identified with its effects in another country, although its policy in both may have been identical. In Italy, where the Renaissance had been divorced from religion, unaccompanied by a great national patriotic, religious or moral fervour, the attempt to impose the Counter-Reformation from without was artificial and disastrous. While it was powerless to infuse life and vigour into the nerveless art and literature which followed so hard upon that first glowing immortal splendour of the Italian Renaissance, and unable to modify the general spirit of indifference; it was received with suspicion or hostility by thinkers who found themselves compelled to adopt a double attitude, an attitude of hypocrisy, a supple cult of the two truths, *intus ut libet, foris ut moris est*, if they would preserve both their natural bent and their external freedom (1). The more sceptical were ready to accept religion for the mass of the people; not, except in a very perfunctory fashion, for themselves. The Counter-Reformation here had the character of repression because it was foreign to the genius of the country and to the too exclusively aesthetic Italian conception of the Renaissance. It was now too late fundamentally to alter that conception. The roots had been cut away and the lovely cut flower of the Italian Renaissance could only wither the more rapidly if taken out of water and fixed in the soil. Thus the Counter-Reformation came as a storm, and prominent thinkers of the day bent or grovelled before it or were persecuted and destroyed, like Bruno, who was burnt at Rome, and Vanini, who was burnt at Toulouse.

In Spain no prominent writer or thinker was condemned to the flames; but in Spain the whole atmosphere was different.

(1) For the attitude of Cremonini, Vanini, Telesio and other thinkers see J. R. Charbonnel, *La Pensée Italienne au XVIe siècle et le courant libertin*, (Paris 1919) Cf., pp. 63, 100, 245, 354, etc.

Digitized by Google

There the Renaissance, a slow, gradual, well-balanced development, had been an organic growth, sagely attempered to the national genius, qualified by a mixture of Scholasticism, made to serve the high purposes of religion and patriotism and given, so far as possible, a democratic foundation. The Renaissance had come to Spain at a time of national unity and expansion, imperial splendour and great religious and patriotic fervour. The fact that it had been wisely amalgamated with the life of the nation had made it a vigorous plant which had a longer life than the Renaissance flower in Italy. It could develop progressively and naturally into the Counter-Reformation, with which it had much in common. For the Counter-Reformation in Spain was national, and men felt that all the culture of the Renaissance might well be employed in the furtherance of so great a cause. Elsewhere the Counter-Reformation might be an oppression; in Spain it was a defence. We are told that Spain "fused her people into a temporary unity by the fires of religious bigotry" (1); but the real crucible had been eight centuries of warfare against the infidel, during which "every man learned to regard himself in an especial manner as the soldier of Heaven, for ever fighting the great battle of the faith" (2); and when the Italian Renaissance came with its sceptical spirit, it could not change this national patriotic character of religion in Spain. To deny the faith was to deny the heroic history of eight centuries. Every Spaniard who was truly a Spaniard felt that he was personally identified with the religion of the State. There was no conflict between Church and State, frequent as might be the conflicts between the monarchical and the papal authority. There was much discussion as to the letter and the spirit, bitter criticism of ecclesiastics, prompted partly by that spirit of envy which

(1) M. Hume, *The Spanish People* (1901), p. 305.
(2) W. H. Prescott, *History of the Reign of Philip II.* V, 1.

Digitized by Google

so many Spanish writers of the time deplore; but these attacks were directed against external aspects and did not affect the faith, which, as has been well said, was regarded as a principle of honour by each individual Spaniard. It was, moreover, intimately congenial to the national temperament. In its visible splendour, in its capacity to present great abstract truths in a concrete form, in its unifying power, the Roman Catholic religion was representative of the nation in Spain to a greater degree than perhaps in any other country. Nor was this attitude confined to the uneducated populace. The greatest minds of the day, which included some of the most subtle and penetrating minds that the world has ever seen, could see no divorce between faith and reason. Spain had produced no Pomponazzi, and the same dilemma did not present itself to Spanish as to Italian thinkers.

Materialism, indifference, scepticism and heresy had now endangered the faith with which was so intimately bound up the greatness and very existence of Spain. The choice lay between Catholicism and chaos. The writers of that time were well aware that they lived in no golden age. We are privileged now to be enabled so to regard it; but in almost every book published in this Golden Age we may find some lament as to the badness of the times. Cervantes, for instance, speaks of " this age of iron "; Tirso de Molina of " nuestro avaro siglo ", Pedro Chacón (in 1569) of " estos tiempos tan enconados y peligrosos "; Rivadeneira of " este tiempo tan sospechoso " and " estos miserables tiempos "; Rufo Gutiérrez of " este siglo ferreo y estragado "; " Do el herético error y desatino, etc. "; Sepúlveda of " tempora periculosa "; Virués of " este siglo lleno de perfidia "; Fray Luis de Granada of " los miserables tiempos que lamentamos ". " Nunca ha estado el mundo peor " says Fray Alonso de Cabrera; and Santa Teresa in 1580 " está ardiendo el mundo ". " Tenemos la peor de las edades " laments Lupercio Leonardo de Argensola;

Digitized by Google

and earlier, in 1564, Gil Polo wrote of " un siglo como el que agora poseemos, en el cual el trato es tan doblado y lleno de todas miserias ". It is unnecessary to multiply instances. This was Ronsard's " siècle de fer ", Montaigne's " saison si gâtée ", " ce siècle plombé ". The point to remember is that Spanish writers, in using such phrases, usually did so with a lively sense of contrast, with the thought of foreign heretic countries in their mind.

It may perhaps be thought that the willing cooperation of individual Spaniards in the Counter-Reformation is sufficient evidence that there was incompatibility between Spain and the Renaissance; but the fact is of course that just as religion entered very largely into the Spanish Renaissance, the spirit of the Renaissance entered very largely into the Spanish Counter-Reformation. There was no violent break. Only those who have not carefully studied the great Spanish literature of the century from 1550 to 1650 could deny that it is illuminated and enriched with the Renaissance sense of wonder and beauty, deeply imbued with a lovely iridescence of changing hues, with original thought and subtle psychology, full of exquisite detail and concrete pictures. Yet a belief in the incompatability between Spain and the Renaissance is found not only as the brilliant paradox of some isolated thinker or the airy deduction of writers who, in order to present some sublime and audacious synthesis, lightly skim the historical cream of the various civilizations and nationalities without pausing to penetrate beneath the surface of their literature. It is present in writers who have made a careful study of Spanish art and literature and life. But these writers have at their back prejudices of their own faith or country, and prejudices of history as it has been written during three centuries. It is possible therefore that, despite their insight and sympathy, they may have been mistaken in making an assertion which seems to be contradicted by the whole of the Spanish literature of the Golden Age.

Digitized by Google

A modern critic of Spanish painting writes that :

La mundanización de la pintura en España guarda íntima relación con la literatura nacional, pues en las famosas novelas picarescas de Cervantes y otros literatos, así como en diversas piezas dramáticas de Lope de Vega, no solamente se concretaron nuevos cauces para la literatura europea sino que en ellos encontraron los pintores modelos, excitaciones y apoyo ideal a sus tendencias. Tras del Renacimiento se generalizó a principios del siglo XVII una reacción contra el culto italiano de la belleza, y fué en España donde esta oposición presentó caracteres más violentos, porque en este país el Renacimiento repugnaba al carácter de la nación en forma análoga al del pueblo alemán [1].

There seems, indeed, some contradiction here, both as to date and fact, since the first picaresque novel appeared in the reign of Charles V and the spirit of both Lope de Vega and Cervantes was too comprehensive to be picaresque. They were both children of the Italian Renaissance and both had a profound sense of artistic beauty, that of Cervantes being even more penetrating than that of Lope de Vega, whose aesthetic sense was rather that of the Venetian school of painting.

To speak of Spain's reaction at the beginning of the seventeenth century against the Italian cult of beauty is meaningless unless emphasis be laid on the word " Italian ", since the Spanish had an equally fervent but different cult of beauty. With regard to the Counter-Reformation it must be remembered that half a century had elapsed. Philip II had been dead some years when Gongorism began to flourish. In the reign of Philip II, in the generation which followed the Council of of Trent, Spain gave birth to some of the loveliest creations in literature produced in any age or country; by their sheer loveliness proving that there was a strong cult of beauty, a fervent artistic sense in Spain, and that the spirit of the age, the age of the Inquisition, of the Counter-Reformation was not incompatible with the spirit of the Renaissance.

[1] A. L. Mayer, *La Pintura Española*. Spanish translation (Barcelona, 1926), p. 116.

Digitized by Google

The conclusion drawn in the following passage by a sympathetic French critic of Spanish music will come as a shock to those who realize how inherently artistic is the temperament of the Spanish people, its love of concrete form and its aesthetic capacity to harmonize opposing tendencies into a rhythmic artistic whole :

En fait les mystiques espagnols, Jean de la Croix, Orozco, Grenade, Jean et Julien d'Avila, Thérèse de Jésus, amie des aristotéliciens PP. Bañez, Alvarez, Vazquez et Medina, tous ont connu et goûté Platon mais sont demeurés fidèles à la grande tradition de l'École, unie, comme nous l'avons dit, à l'exaltation religieuse du catholicisme médiéval et de l'orientalisme lulien. Pour initier l'homme à la vie vertueuse, ils l'invitent à admirer dans la Nature, même en l'état de contemplation, l'œuvre divine. Malon de Chaide considère que toute chose belle, toute créature, tout art, est un resplendissement de Dieu, et qu'en l'aimant on parvient à aimer Dieu lui-même. Sainte Thérèse demande à ses filles spirituelles de considérer les créatures et d'y aimer l'image du Créateur. Et Saint Jean de la Croix, s'appuyant sur la parole de l'Apôtre, enseignait la même doctrine. Nous sommes bien loin, en vérité, de l'idéal nouveau de la société humaniste, où ressuscite le paganisme, où vit la religion de la " forme ou des sens au lieu de la préoccupation de l'idée "; où l'homme est devenu la " mesure de toutes choses ", est " rattaché à l'homme dans l'infini du temps "; et où la " diversité des époques est jugée du point de vue fondamentale de la nature humaine ". Au demeurant il y avait incompatibilité d'humeur entre la Renaissance et l'Espagne, et le fait nous paraît significatif qui nous montre le plus humaniste des Espagnols, Luis Vives, choqué par les mœurs des étudiants parisiens (1).

And a little farther on in the same book we read :

Les conséquences de ce triomphe (le triomphe final de la diplomatie théologienne des Espagnols participant au Concile de Trente), qui fut complet, n'atteignirent au demeurant que la seule Espagne; et la bienfaisante Renaissance se vengea de la proscription espagnole en épargnant au pays de l'Inquisition la grâce féconde de ses enseignements. D'autres nations européennes surent en profiter, qui depuis ont grandi et prospéré (2).

Once more we find Spain moving slowly. The Council of Trent ended in 1563, Calderón died in 1681, and in the huge interval what nation was more fertile in the " grâce féconde "

(1) H. Collet, *Le Mysticisme musical espagnol au XVIe siècle* (1913), p. 33.
(2) *Ibid.*, p. 93.

Digitized by Google

of Renaissance teaching than Spain? But when author after author belonging to great and prosperous countries write in this strain, it is but natural that their statements should find an echo in the political and literary theories in Spain; that in a country which had fallen behind in the race for material progress sincere patriots should come to believe that the Counter-Reformation killed the national prosperity, that the Church was responsible for the decadence of Spain; and that even Spanish literary critics should so blind themselves to the evidence of facts as to deny the very existence of the Renaissance in Spain.

Yet it must surely be a very narrow reading of the Renaissance which identifies it with " les mœurs des étudiants parisiens ". If in Vives " su fe profunda testificaba que sabía discernir en el humanismo los méritos de los extravíos " (1), this critical attitude does not imply rejection or even an unenthusiastic appreciation. One is not required to accept every movement or ideal in its entirety; one may reform without destroying, one may accept even slavery and war in principle without ceasing to strive to humanize them. Spain might reject the excesses of the Renaissance, but she was none the less profoundly influenced by its culture. Neither exclusively Scholastic nor exclusively Renaissance, neither exclusively Aristotelian nor exclusively Platonist, neither exclusively aesthetic nor exclusively intellectual, Spain showed herself constructively eclectic. This Spanish, integral view of humanism and the Renaissance must be judged by its results. And Spain's most original attitude proved very fertile. Its results were the life-giving thought of Vives, the profound scholarship of Sepúlveda, the wide and human scholarship of the author of *Minerva*, the *Llama de amor viva*, the Ode to Salinas, the treatises of the mystics (most human and divine), *Don Quixote*,

(1) A. Bonilla, *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento* (1903), p. 57.

Digitized by Google

the not merely external but intense Spanish drama; a long series of masterpieces of literature and art, in which artistic beauty is intimately combined with religious thought and which are so permeated with life that they are as fresh and living to-day as when they first saw the light in that dark age of the Inquisition, that epoch of barbaric repression and culture known as the Golden Age. It is possible perhaps to draw a different conclusion from the study of that age; it is possible to come away strengthened in the conviction that all great art and literature are inevitably religious; scarcely with the belief that those incomparable writers and artists were little (not to say modern) men dodging the Inquisition.

30. *Mental freedom*

" En España siempre hubo libertad de ingenio " (1). By these words Gracián meant not that Spanish writers have always shown themselves independent but that they are unmethodical. He goes on " o por gravedad o por nativa cólera de la nación, que no por falta de inventiva ". They are unwilling " sujetarse a los rigores de un discurso, a la afectación de una traza ". But one might also use the words to describe the independence of Spanish writers; they are rarely content to follow blindly the words of a master, they are inclined to examine the truth of statements for themselves, to assert their individual reason. The very widespread idea that the Counter-Reformation and the Inquisition destroyed that independence cannot survive a careful and impartial examination of that period in Spain. It was said of Francisco de Enzinas in 1543 that " s'il fust retourné en Espagne, c'estoit fait de luy, ils l'eussent fait mourir fort cruellement " (2). That was the view

(1) Gracián, *Agudeza y arte de ingenio* (1929 ed.) p. 306.
(2) Gallardo, *Ensayo*. II, 928.

Digitized by Google

of a foreigner. The fact remains that no distinguished man of science, letters or art was burnt by the Spanish Inquisition as great men were burnt outside Spain, in England, at Geneva, in France, Italy and Germany. The writers who were temporarily imprisoned by the Inquisition are discovered to have been men of so uncurbed a tongue that they must probably have come to grief in any country at almost any period of the world's history. El Brocense who at the end of his long life (he was seventy-seven) was arrested by the Inquisition, although not actually imprisoned in its cells, was a man of immense learning but had never learnt to curb his mordant tongue. Paradoxes and biting phrases, or sheer blasphemies such as the remark which he calmly repeated before the Inquisitors, were always on the tip of his tongue. " Se arroja sin discreción " (1). He said that he had written a book on theology and had sent it to Italy since in Spain no one would be able to understand it; but the theologians wanted to know what El Brocense, the Professor of Rhetoric, had to do with theology. " La Inquisición se encarnizó con la gente de Iglesia y sólo persiguió a los escritores que pertenecían a una orden religiosa " (2). It seems not unnatural that theologians should have been expected to understand and accept the doctrines of the Church to which they belonged. Nor was it unnatural that El Brocense's unconventional ways and inroads into theology should have excited comment and enmity in a country where envy and personal rivalry are not unknown : " tiene muchos émulos en todas faculdades que le levantarán cualquier cosa " (3).

Personal envy played an important part in the persecution of the Augustinian Fray Luis de León and the Jesuit Mariana. Fray Luis was almost as nervous, direct and outspoken as his colleague El Brocense. He must speak his mind, and

(1) *Documentos inéditos para la historia de España*. Vol. II, p. 57.
(2) H. Forneron, *Historin de Felipe Segundo*, Spanish translation, p. 65.
(3) *Documentos inéditos para la historia de España*. Vol. II, p. 50.

Digitized by Google

that often in such a fashion as to give offence to the weaker brethren. For those who know him only by a few incomparable lyrics or the heavenly prose of *De los nombres de Cristo* it is very difficult to realize that he was not a mere victim of inquisitorial rage. There is a similar difficulty in the case of another great Spanish writer of the sixteenth century, Fray José de Sigüenza. To read his history of the Escorial, with its clear enthusiasm for beauty, natural and artistic, and then to learn that he was arrested by the Inquisition is to be filled with indignation. But if history is to be fabricated from such impressions, it must remain a singularly enchanting piece of embroidery, wholly without depth or truth. One imagines Fray José as a gentle spirit haunting the cloisters of the Escorial and pouring out his soul in an artistic ecstasy, and thinks of his imprisonment as a signal piece of tyranny, even if one does not draw inferences from it as to the repression of the Renaissance in the reign of Philip II. But if we wish before judging to go more closely into the matter and turn to his trial, we find that he was of a difficult and mordant temper. His appointment as Prior of the Escorial was accepted " con harto disgusto y descontento de muchos... y esto no porque él no mereciese tan alta dignidad y otras muchas por sus muchas letras y púlpito y agudeza de ingenio, heredada de sus padres, sino por su aspereza de condición y despego grande que tiene " (1). He had been guilty of " audacias de lenguaje y de pensamiento " which could not fail to excite suspicion and protest when their author was the Prior of a great monastery: " forzosamente harían parar la consideración en el virtuoso pero adusto monje jerónimo " (2). " Indudablemente, un protestante no se expresaría en otra forma ni con diferentes

(1) Fray Julián Zarco Cuevas, *El proceso inquisitorial de P.Fr.José de Sigüenza* (1591-1592) in *Religión y Cultura*. Vol. I (Enero 1928) p. 55.

(2) *Ibid.*, p. 56.

Digitized by Google

razones, ni con mayor energía ni fuego " (1). And with a violence which shows that he was of temperament akin to that of his contemporary, El Brocense, at Salamanca, he had called theology an old mule : " Lo que llaman teología es ingenio de Platón y Aristóteles mezclado con la palabra divina, y ansi ni parece uno ni otro sino un mulo, contra el precepto de Dios " (2). Of this piece of irreverence, however the Inquisitors seem to have been unaware; and they let him off lightly.

It may be inferred from these instances (and Mariana was another case of an outspokenness which would scarcely have been suffered in any other country) that those who suffered at the hands of the Inquisition had partly themselves to blame (for why should one go out of one's way to call theology a mule?) and that the Inquisition did not go blindly to work; it usually proceeded with extreme caution and often received accusations prompted by personal envy or local jealousies without taking action.

Prescott states that the Spanish people " were allowed to cultivate the arts of peace so long as they did not meddle with politics and religion, in other words with the great interests of humanity ". It would be truer to say that the Inquisition mainly concerned itself with men who held high position in the Church; to repress interest in politics and religion in an age when it may almost be said that politics and religion were one and the same thing would have been grotesquely impossible. Not only were politics and religion widely studied, but outspokenness was common. If the spirited defence of the New Christians by Lope de Barrientos belongs to a former age (he died in 1469 at the age of eighty-seven), Luis de León could still be bold enough to remind his contemporaries that Christ himself was a Jew. The criticism of indulgences

(1) *Ibid.*, p. 58.
(2) *Ibid.*

Digitized by Google

and relics by the devoutly Roman Catholic Vanegas in his *Tránsito del Agonía de la Muerte* (1537) seems to have received no official censure, and his book was several times reprinted in the reign of Philip II.

So rooted is the idea of the repression of all freedom of thought or expression in Spain in the age of the Counter-Reformation, from the middle of the sixteenth century onwards, that foreign critics are apt to show a strange amazement when they discover an instance of freedom. Martin Hume, whose work is haunted by the bogey of the Spanish Inquisition, says of Federico Furió Ceriol's *Del Consejo y Consejeros*, addressed to Philip II, that beneath the surface of its apparent loyalty its malice is evident :

> If Ceriol's advice had been adopted, Philip would have found himself a cipher in his own government. He is told, moreover, in words plainly to be understood, that his court is corrupt, that his favourites are bought and sold, and that ineptitude reigns supreme in his government. It must have been dangerous, nevertheless, for any Spaniard to have written this in the realm of Philip II, advocating toleration : It is a very certain sign of a torpid genius to speak ill or with prejudice against an adversary, or against the enemies of one's prince, or of those who belong to a different sect, or foreigners, be they Moors, Heathens of Christians, etc. (1).

Yet it would be easy to give a hundred examples of similar or greater outspokenness in the reign of Philip II : criticism which implied not malice or disloyalty but an eager interest in the welfare of the State, of the Monarchy, with which Spain's greatness was identified. It is a mistake to think that Mariana's denunciation of tyranny was unusual at that time in Spain. A more responsible critic than Martin Hume, Dr. Ludwig Pfandl, attributes to Mariana's "internationalisierende Tendenz" as a Jesuit "alles was in seinen Werken gewissermässen unspanisch erscheint; daher die dem Geiste seiner Nation in jenen Jahrhunderten durchaus fremde Stellung zu Tyrann

(1) M. Hume, *Spanish Influence on English Literature* (1905), pp. 243, 244.

Digitized by Google

und Tyrannenmord " (1). Yet we know that Mariana's *De Rege* was publicly burnt in France, not in Spain. In Spain vehement criticism and even denunciations of the kind were not unusual. Criticism from inside the Monarchy or the Roman Catholic Church (that is to say, constructive as opposed to merely subversive criticism) was allowed to a greater degree than was perhaps the case in any other country at that time (the second half of the sixteenth century). The poet Lupercio Leonardo de Argensola in his tragedy *Alejandra* allows Acoreo to say the lines :

> El ser temido un Rey es fácil cosa :
> El ser amado sí que es imposible (2).

And his brother, the poet Bartolomé Leonardo de Argensola, has a passage which might certainly have called for remark had the Spanish Government been as umbrageous as it has been habitually represented by foreign critics :

> Me suelo yo reir de que piense aquel rey (Artajerjes) que cumple con sus obligaciones librando el peso dellas en sus ministros, como si Júpiter se lo hubiera mandado; y ríome tambien de que quiera Artajerjes que, cuando en su reino se yerran las cosas, la culpa se atribuya a los ministros, y cuando se aciertan, se le dé a él la alabanza (3).

Lope de Vega remarks that a King can never be well-informed, since he has to use his ears instead of his eyes. Criticism of the administration of justice, of the oppression of the poor, of the public administration and even of the administration of the Church was not by any means uncommon, openly expressed under the author's name and expressed with impunity. Luis de León, after, not before his imprisonment in the ce of the Inquisition, expresses himself on the subject of tyranny and the murder of tyrants not more moderately than Mariana

(1) L. Pfandl, *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (1929), p. 205.
(2) *Obras Sueltas* (1889) I, 247.
(3) *Ibid.* II, 149.

Digitized by Google

himself; with the important difference, however, that Luis de León was writing a few years before the crime of Jacques Clément in 1589, whereas Mariana, writing in 1590, justified that act and thus seemed to pave the way for the crime of Ravaillac twenty years later.

Many other Spanish writers of that time expressed themselves with less violence, yet with remarkable boldness on the subject of tyranny; for instance Pero Mexía in his chapter "Como muchas veces los malos reyes y tyranos son ministros de Dios para grandes efectos, y como los tales siempre han tenido malos fines" (1). In a later chapter he says: "Y no solo vemos que es peligroso el murmurar del príncipe, pero que aun decirles la verdad con libertad suele traer peligro" (2). Osorio, a high ecclesiastic and a writer whose works were read throughout Europe, (Lord Burghley acquired a copy of his *De Nobilitate*) has very severe criticism of monarchy. It is true that he denounces Republics even more forcibly. The idea of elective monarchy seems to have been a favourite one with the Spanish writers of the Golden Age, and, although it could not be very agreeable to the reigning sovereign, the censorship allowed it free expression not only in the grave treatises of Osorio or Mariana, written in Latin, but in the more popular works of Cervantes and Calderón (3). The vehement and occasionally violent criticism of monarchy was not always or indeed habitually directed against the Spanish Throne. No doubt it was rooted in the old sturdy spirit of independence which formerly characterized commons and nobles alike in Spain:

(1) *Silva de Varia Lección*. Part I, cap. 34 (1673 ed.), p. 102. Cf. the views of Tyndale (H. O. Taylor, *Thought and expression in the sixteenth century*) II, 66. For Arias Montano's attitude see L. Morales Oliver, *Arias Montano y la política de Felipe II en Flandes* (1927), p. 76.

(2) *Ibid.*, p. 115 (i. e. 139).

(3) Cf. also D. de Hermosilla, *Diálogo de la vida de los pajes de palacio*. Ed. D. Mackenzie (1916), p. 73.

Digitized by Google

Que no es el Rey de León
Mejor que el Conde Melendo.

But the denunciation of the Renaissance writers also had another source and was of a more academic temper, based on the writings of Spanish Seneca and other Latin classics; and Spanish writers had in view the heretic princes of France, England and Germany rather than their own King Philip II, a truly national monarch who was popular in Spain. Lope de Vega in *La Corona Merecida* has the lines " Castilla adora y ama Sus señores soberanos : Vence sin duda en lealtad Todas las demás naciones ". The criticism of many ecclesiastical writers was directed against the regalism of the Spanish Crown, or prompted by the thought that in the presence of the King of Kings earthly monarchs were " pulvis, cinis et nihil ". " Dios es Señor de todos ellos ".

The gloom of Spain during the Counter-Reformation has been exaggerated; nor was it due to the Counter-Reformation but rather to events which the Counter-Reformation sought to check or remedy. A natural reaction after the marvellous discoveries at the opening of the sixteenth century brought sadness, and the new individualism of the Renaissance contained within itself the seeds of melancholy, disillusion and decay. " Die Leute sind nicht mehr so fröhlich wie sie waren " said a preacher of Hannover in the middle of the century (1). But in Spain much of the old gaiety remained, " cette gaieté particulière aux pays catholiques " as Sainte-Beuve describes it.

" Spiritual life has departed "; " the faith of man is dead " complains Carlyle in 1839. This was a natural consequence of the Renaissance; but in Spain it was, and is, less true than of some other European countries. Yet a strong spiritual life and a natural austerity did not prevent the Spanish from enjoying life. The moralists thought that they enjoyed it

(1) Quoted by A. Farinelli, *La vita è un sogno* (1916) I, 151.

Digitized by Google

far too much. " No sé si más comidas y bebidas, banquetes, gastos desatinados " (in Spain than in Germany) says a Spanish writer in 1555 (1). There is plenty of gaiety in the Spanish drama, and we have glimpses of scenes far from gloomy not only in Seville, then a flourishing merchant city, but in the inland city of Toledo. Tirso de Molina takes us past the lighted window of a Madrid inn *(mesón)* from which comes the sound of dance and music. The university towns were full of life and movement, even though Salamanca was not, as Carlyle seems to have thought, " a Sybaris city "; there was indeed far more fullness of regional life then than at a later period, and the roads of Spain were crowded with adventure. Certainly there were plenty of grounds for sadness and disquiet, it is unnecessary to attribute them to the repression of Protestantism, with which the great mass of the Spanish nation had no sympathy whatever. The fact that the more countries she conquered and the more gold and silver mines she exploited, the poorer Spain seemed to become, the decay of agriculture (so that the talented Spanish Jew Antonio Enriquez Gomez could say that a grain of wheat was more precious than a diamond : " más valor adquiere... Un grano rubio que el mejor diamante " (2); the rise in prices, the depopulation of Castille, and other public sorrows were sufficient causes for sadness and disillusion.

On the other hand we find over and over again in the most varied writers expressions of profound relief that Spain has been preserved from the storm raging in Europe :

> haber a España libertado
> De la borrasca (3).

Spain, says Cervantes, is " sobre todas las regiones del mundo

(1) Ap. Gallardo, *Ensayo de una Biblioteca Española*. III, 774.
(2) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* (Bib. Aut. Esp.) Vol. XLII), p. 385.
(3) Acevedo, *De la Creación del Mundo*. Día cuarto.

Digitized by Google

pacífica y santa ". Mariana speaks of " la paz continuada... tal cual muchos años ha la gozamos por beneficio del cielo y valor de nuestros reyes en Castilla... paz y abundancia de que goza años ha esta provincia (1). Rivadeneira in his " *Vida del B. P. Ignacio de Loyola* contrasts " la paz y quietud de que gozamos " with the wars and disturbances abroad, " rebeliones, alborotos, levantamientos, comuniones y guerras " (2). And we may indeed contrast such sayings with the complaint of Ronsard in 1562 (when Rivadeneira was 35) as to " l'extrême malheur dont notre France est pleine ".

But the testimonies to the freedom of thought and study in this peaceful Spain of Philip II are equally numerous and equally eloquent. " En ninguna nación tiene la carrera más abierta y patente el valor y doctrina para adelantarse " (3) says Mariana. Fray José de Sigüenza at about the same time (end of the sixteenth century) says that " las buenas artes parece que poco menos se han nacido entre nuestros solares segun el buen punto en que estan agora puestas " (4) :

> España, qué pechos crias,
> Venturosa por tus hijos
> Te puede llamar el mundo,
> Díganlo espadas y libros (5),

exclaims the dramatist Montalbán. And the older dramatist Lope de Vega :

---

(1) *Contra los juegos publicos.* Cap. 12 (Bib. Aut. Asp.) XXXI, 432.

(2) Cf. the anonymous *Auto sacramental Las Bodas de España* (1570?) : " Alemania está perdida, Ingalaterra asolada, Francia en partes estragada (Bib. Aut. Esp.) Vol. XVIII, p. 74. Cf. Porreño, *Los dichos y hechos del rey Phelipe II.* 1666 ed., pp. 36, 187, 338.

(3) *Historia de España.* I, 6. Cf. Porreño, *op. cit.*, p. 388.

(4) *Historia de la Orden de San Jerónimo.* I, 16 (Nueva Bib. Aut. Esp.) VIII, 71.

(5) *Cumplir con su obligación.* Act III. Cf. Cervantes Salazar : " Nunca uvo tantos ni tan grandes hombres como agora, etc. *(Diálogo de la dignidad del hombre)* 1772 ed., p. 47.

Digitized by Google

Las buenas letras goza y acrisola
España en sí porque florece
En todas artes liberales sola.

When the young King Philip IV shot a bull in the year 1631 some ninety poets celebrated the feat. And among the ninety figured Calderón, Lope de Vega († 1635), Ruiz de Alarcón († 1639), Rojas Zorrilla († 1648), Mira de Amescua († 1644), Quevedo († 1645), Rioja († 1659), Velez de Guevara († 1644), Saavedra Fajardo († 1648), Jáuregui († 1641), Valdivielso († 1638) and Solís. Fifty years later the only survivors of this brilliant company were Solís and Calderón. It might seem that only poetry, literature and the arts flourished, at the expense of science; but if this were so, it was not due to any official discouragement or repression but to the fact that science was becoming specialized, and specialized science did not appeal to the genius of the Spanish nor fit in well with their integral view of life.

31. *The two truths*

A recent important book on Cervantes contains the phrase "hipocresía, elemento esencial de la Contrareforma cuando se trata de personajes como Cervantes, Campanella, Descartes, etc." (1). The juxtaposition of these three great writers of Spain, France and Italy shows the weakness of the position, since the Counter-Reformation differed profoundly in these three countries. It is, indeed, dangerous to judge one country by another, or even to apply the same standard to the same country at different epochs. Signor Croce remarks that modern mysticism is a very different thing from the mysticism of the sixteenth century; and in the same way the swollen individualism of to-day, with its tendency to mistake a personal grievance for a patriotic wrong and to set immediately to work

(1) A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes* (1925), p. 45.

Digitized by Google

to form a new party or promote a revolution, is very different from the sixteenth century individualism, which could criticize boldly yet felt itself identified with Church and State. There was a certain largeness and generosity about the men of that time; without these qualities, indeed, Spain's greatness would hardly have been attained or maintained. To read into their attitude the narrow littleness of a later generation is to falsify history. It is equally misleading to judge seventeenth century Spain by seventeenth century Italy. The conditions in the two countries were fundamentally different. Spanish writers even after the Renaissance maintained an ethical or didactic purpose, and wrote with the people or the national interest in their thoughts. They wrote with greater circumspection during the century after the year 1550 than in the first half of the sixteenth century; and that not in a spirit of subservience and hypocrisy or because they felt themselves less free but because they felt that Spain was now on the defensive and, also, that the people could neither be kept out of literature nor be taught to accept statements in any other than their most literal sense.

It was in the first half of the century, not in the Counter-Reformation, that the chief attack was made on the traditional literature and language of the people. The use of Latin was then reintroduced and spread rapidly; the Italian metres were imposed and within ten years of their introduction into the country had attained perfection in Spanish dress; the classical drama was early introduced. It is in the second half of the sixteenth century, on the other hand, in the years following the Council of Trent, that we find Spanish scholars insisting on writing in Spanish, using familiar phrases, collecting popular proverbs, and concerning themselves with the literary education of the people, less in the learned languages than in the vernacular; and before the century ended Spanish had ousted Latin, and the national drama had triumphed over the artificial classical

Digitized by Google

drama of the Renaissance. Individual writers could feel that the real danger lay in this popular exuberance, and they felt bound to exercise a restraint not imposed by but in consonance with the spirit of the Counter-Reformation. They knew that the honour and unity of Spain, the maintenance of the Spanish empire and the internal peace of their country were at stake. It is this larger view which distinguishes them from their contemporaries of the Counter-Reformation in Italy.

Culture became stagnant in Italy; it is customary to say that it was stifled in Spain. But the facts are a sufficient answer to such a statement. Culture and thought were peculiarly flourishing in Spain in the century following on the Council of Trent. The explanation is that the individual Spaniard was in sympathy with the Counter-Reformation. Unless we grasp this fact we can never understand Spain's latter Golden Age. And much less the spirit of the men who stood out from it. The Spanish theologians often showed great boldness of thought. " Del regazo de la Iglesia misma salían hombres de juicio más libre y sutil, de atrevidas ideas; no solo los heterodoxos españoles, entre quienes hay pensadores verdaderamente geniales y profundos, sino tambien otros que la Iglesia amparaba y bendecía " (1). When Spanish theologians wrote against heresy, they were thoroughly representative of the Spanish nation; representative not of an official repressive Church but of the nation was Juan de Avila when he deprecated a " mudable " and " incierta " Church such as that of the heretics, or Fray Luis de Granada when he noticed that there were already 118 heretical sects. And on the other hand when we find ecclesiastical writers in Spain boldly criticizing abuses, we must bear in mind that profane writers were generally considered to have far more liberty than the ecclesiastical. Some of them made full use of this freedom. El Brocense

(1) A. Farinelli, *Ensayos y Discursos* (1925), p. 467.

Digitized by Google

did so with impunity for over half a century at Salamanca :

Cuando se estudia la vida del *insigne* humanista, lo que más sorprende es la grande libertad en hablar y en escribir de que gozó durante cincuenta y cinco años en Salamanca. Por lo que se refiere al hablar no hay más que mirar lo que dijo ante los Inquisidores de Valladolid, y lo que decía cada día en las casas y calles, cátedra y catedral, en Salamanca. ¿Salía una procesión por las calles de Salamanca? Decía Sanchez a muchas personas " a voces " (es él mismo quien lo confiesa a los Inquisidores) : " Qué necia gente que os arrodilláis a Nuestra Señora y no a las cruces, a que se debe mucha más veneración ". ¿Se representaba la Circuncisión en la catedral nueva de Salamanca? Decía Sanchez " a muchas personas que estaban allí oyendo la representación " que " había allí muchas impertinencias y que era lástima que se representasen tales disparates ". ¿Comenzaba el sermón? Decía Sanchez a la persona que estaba a su lado: "Ahora subirá este predicador a predicar, y quizá no entenderá a raiz la letra del Evangelio "... Como gramático paradójico le dejaban hablar; y decían en Salamanca " Dios hizo merced a Sanchez en que no fuese teólogo, que si lo fuese le quemaran ".

He himself says that he " escribía sin escrúpulo " (1).

All this does not give the impression of a country in which it was necessary to be subserviently silent or to be " ducho en hipócritas artimañas " (2) and give one's phrases a double meaning. It was not only in the first half of the sixteenth century that there were Spaniards who were keen independent critics and at the same time deeply religious and devoutly Roman Catholic, like Vives, who said, in the *De Veritate Fidei Christianae* : " I declare I submit myself always to the judgment of the Church, even if it appears to me to be in opposition to the strongest grounds of reason " (3). Many other Spanish scholars make the same submission to the doctrines of the Church, keeping the same independence as Vives in all other matters. " In matters not concerning religion " wrote Gomez Pereira in his *Antoniana Margarita* (1554) I will not subject

(1) A. Giráldez, *La Muerte de Francisco Sánchez*, " *El Brocense* " in *La Epoca* (Madrid) 27 de Enero 1923.

(2) A. Castro, *op. cit.*, p. 53.

(3) Foster Watson, *The Influence of Valencia and its surroundings on the later life of Luis Vives as a philosopher and as a teacher* (1927), p. 70.

Digitized by Google

myself to the opinion or authority of any philosopher unless it be grounded on reason. In questions of speculation, not of faith, all authority is to be condemned ". Villalobos had been even more outspoken; " I am not concerned with theologians, and if philosophers resort to them they are like malefactors taking refuge in the Church ".

It may be said that such outspokenness was rarer after the middle of the sixteenth century; but neither did the outspokenness imply disloyalty or heretical leanings (as is clearly to be seen in the case of Vanegas), nor did greater circumspection imply hypocrisy. The important point in Gomez Pereira's declaration is that he by no means felt that submission in matters of faith debarred him from speculative thought. In Spain the distinction between the two truths, the truth of faith and the truth of reason, entailed no hypocrisy; it was the distinction or divorce to be found in the *Summa* of St. Thomas Aquinas. If later writers were less bold in their utterances it was due to the fact that the times had changed, and they were aware that their words might be misinterpreted by half-educated readers.

Sainte-Beuve, writing of the end of the eighteenth century in France says that : " Le moment était venu où il n'y avait certes aucun déshonneur pour les hommes sages, pour les esprits modérés à se sentir inhabiles et impuissants "; " les âmes ont peine à se faire jour à travers les cilices et les armures " (1). Such a moment had arrived for the Spanish at the end of the sixteenth century, when the empire seemed to be crumbling about their ears and the faith to be threatened by waves of heresy. Yet the Spanish soul is seen constantly piercing the cilice; the individual did not retire from the fray, did not shrink and cower in corners but came boldly forward

(1) *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVIe siècle.* Nouvelle édition (1842), p. 279.

Digitized by Google

and gave of his best in support of Church and State. Cervantes was no rationalist with the cloak of the Roman Catholic religion loosely thrown about him; he was as devout a son of the Church as he was a devoted patriot. Like Shakespeare, but with a greater fervour than Shakespeare, he was essentially Christian; and this helps to give him a deeper humanity and more substantial vigour than are to be found in the more optimistic but essentially un-Christian Rabelais or the more philosophical but likewise un-Christian spirit of Montaigne. The idea of Cervantes' hypocrisy seems to be founded on a false conception of the individualism of that age; and when El Brocense, a University professor who died only sixteen years before Cervantes, was suffered, as a mere layman, although he was a professor in the chief Spanish university, to express himself *de rebus omnibus et quibusdam aliis* with a singular freedom and considered himself equally free to write what he chose, why should Cervantes, a layman who did not even hold any official post, think it necessary to peep and mutter?

Equally misleading have been the views sometimes held concerning other writers of that time. Mariana, for instance, on the strength of his free criticisms, has been thought to be a Republican in disguise and moreover " un peu voltairien ", suppositions which would make that great Jesuit turn in his grave (1). The men of that age could be independent without being apostates. The historian Acosta was a man of independent mind and scientific bent :

Revélase, ciertamente, el espíritu del P. José de Acosta desde el doble punto de vista de su gusto literario y de su amor al estudio de la Naturaleza, como hechura genuina del Renacimiento en sus aspiraciones más progresivas; pero quien de esta condición intelectual pretenda inferir tibieza en su fe religiosa se empeña en un absurdo, porque al lado del humanista y del cosmógrafo está siempre el creyente rechazando todo asomo de sospecha (2).

(1) Cf. G. Cirot, *Mariana historien* (1905), pp. 357, 361.
(2) J. R. Carracido, *El P. José de Acosta*, etc. (1899), p. 73.

Digitized by Google

José de Sigüenza, who scandalized people by the audacity of his remarks in religious matters, was released by the Inquisition soon after his arrest. There could be no doubt as to his orthodoxy, nor as to his sincerity.

The same conclusion has been reached in almost every individual case by those best acquainted with the spirit of the Golden Age. Those imperfectly acquainted with the spirit of that age are inclined to ask : How could these writers possibly be sincere in an epoch of repression? Following Ticknor, a modern critic asks, concerning the dramatist Juan de la Cueva, how one can expect to find a sincere reflection of his character and talent in the writings of a poet who published or tried to publish at a time when the Inquisition was spreading universal terror :

> No ve, answers Cueva's Spanish editor, " que ese talento y ese carácter, por lo que toca a Cueva, no estaban en antagonismo con la Inquisición, de la que era tan declarado y decidido devoto como su propio hermano, el inquisidor Claudio. No quiere darse cuenta de que su independencia era literaria y social y de que en toda su obra no hay ningún vislumbre de independencia religiosa " (1).

" No estaba en antagonismo " : that is true of almost every Spanish writer of the Golden Age; " no quieren darse cuenta " : that is too true of many a foreign and even many a Spanish historian of the thought of that age. And even this explanation by Icaza of Cueva's attitude will be misunderstood unless it be realized that in the absence of all trace of religious independence there was no servility, fear or hypocrisy but a sincere conviction. Faith in that age was felt to tower so immeasurably above the little intellects of men that it was a thing apart, a thing enskied and sainted, the very foundation of the life of the individual as of the life of the State; and in this faith that age attained its unparallelled greatness.

(1) F. A. Wulff in *Acta Universitatis Lundensis*. Vol. XXIII (1886); *Comedias y Tragedias de Juan de la Cueva*. Edited by F. A. de Icaza. Vol. I (1917), p. 22.

Digitized by Google

That does not mean that the human reason was held of no account. Fray Luis de Granada and Fray Juan de los Angeles were not alone in exalting reason. Granada went to the length of calling faith and reason twin daughters of God. Tirso de Molina remarked that the Protestant heresy had one advantage: it woke Spain up; the Spanish of that age were not intellectually dead nor spiritually dull; they were keen reasoners, and they showed an interest in religion which modern thought can scarcely appreciate. The possibility of combining this keenness of intellect with perfect orthodoxy was due to the fact that whereas in Italy the Counter-Reformation was imposed on individuals rather than on a nation, which then scarcely existed, in Spain it was imposed by the cooperation of individuals in defence of all that was most sacred in the traditions of their country. It is worth while quoting once more a remark by an English divine concerning Elizabethan England: " Religious unity was felt by the wisest to be a political necessity; no sacrifice was too great to obtain it " (1). The same held good of the Spain of Philip II. In the inevitable clash between the two equally noble ideals lay the anguish and the tragedy.

Those who, like Herr Heinrich Morf in 1909 and Herr Wantoch (2) and Herr Klemperer in 1927 would deny that there was any real Renaissance in Spain base their argument in the belief that Spain did not receive the new culture for its own sake and used it for the advancement of religion. The Erasmus dear to the Spanish of the sixteenth century was the Erasmus who used " Philosophie und klassische Philologie wieder als Mägde der Theologie ", and " ein solcher Erasmus ist nicht humanistischer als Dante (but was Dante

(1) M. Creighton, *Historical Lectures and Addresses* (1903), p. 167.

(2) H. Wantoch, *Spanien. Das Land ohne Renaissance* (München, 1927), pp. 129,161.

Digitized by Google

not a humanist?) " (1). The Renaissance became anti-Renaissance. Even in the poet Herrera's " Patriotismus mischen sich religiose Klänge " (2). Those who know how dear was classical learning to Sepúlveda in the first half of the sixteenth century and later to Fray Luis de León, know that it is not true of them and of other Spanish writers of that time that they did not love the Renaissance for its own sake and that if they used this culture in a noble cause they did so in the persuasion that they were bringing of the best that earth had to offer to the service of that cause. But even if it were true and they had only acquired this culture for a definite purpose, gold is still gold even when employed in the adornment of a temple. It is still there, its existence is only denied by those who suffer from a belief that all the ornament of a temple must be pinchbeck. It is admitted that Spain adopted to the full all the forms of the Renaissance, but it is maintained that she failed to adopt its spirit. " Wenn Humanismus und Renaissance in Spanien vorhanden sein sollen, muss nicht nur der Stoff des Humanismus und nicht nur die Form der Renaissance sondern es muss auch der Inhalt, der Geist beider Bewegungen vorhanden sein " (3). Spain only underwent the influence of the Renaissance " in formaler Hinsicht " (4). The spirit of Luis de León is anti-Renaissance, the form of his poetry is Renaissance, " in reiner, italianisierender Renaissance form ausgesprochen " (5). One cannot help wondering whether Herr Klemperer, who makes no mention of that singularly disinterested Renaissance scholar El Brocense nor of the lifelong devotion to the new learning shown by Lebrija and so many

(1) V. Klemperer, *Gibt es eine spanische Renaissance?* in *Logos*. Band XVI, Heft 2 (1927), p. 146.
(2) *Ibid.*, p. 147.
(3) *Ibid.*, p. 144.
(4) *Ibid.*, p. 146.
(5) *Ibid.*, p. 148.

Digitized by Google

others, nor of the new spirit so evident in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, has read a book, the *De los Nombres de Cristo*, in which the Hebrew, Greek and Latin culture are the very heart and core of the dialogue, and whether he would dismiss it from consideration because the subject of the book is religious. He dismisses the same author's poetry from the Renaissance because it speaks of earth as " el bajo y torpe suelo " (1). Yet we know with what fervour, the artistic fervour of the Renaissance, this author, a Spanish friar, Fray Luis de León, loved and admired the shapes and shades of the world around him and felt a searching scientific curiosity as to all the visible things of sense, which were but vanity and nothingness when compared with the lovelier heavenly vision.

By the same argument, that a work with a religious subject cannot belong to the inner culture of the Renaissance, one must deny the existence of the Renaissance in England, deny that Milton (whom Herr Klemperer does not mention) was a child of the Renaissance and limit the Renaissance to a brief period in Italy and an even briefer period in France. In Italy the " mittelaltische Stoff " was " nicht nur seines nationalen sondern auch seines ethischen Gehaltes gänzlich beraubt und mit einem völlig neuen Ethos erfüllt " (2). Spain failed to do this. One must " die Teilnahme der Spanier an der Renaissance an ihrem Verhältnis zum Naturalismus messen "; and the Spanish poet of the Golden Age " nimmt die Natur an sich niemals ernst " (3). That could hardly be maintained after a thorough study of the Spanish poets or of the Spanish mystics of the Golden Age.

Another charge is that the Renaissance (the place where the

(1) *Ibid.*
(2) *Ibid.*, p. 152.
(3) *Ibid.*, p. 155.

Digitized by Google

Renaissance ought to be) was too democratic in Spain. "Der europäische Humansimus ist naturgemäss Sache einer Bilddungsaristokratie, die europäische Renaissance ist Sache der Menschen die Zeit haben sich zu verfeinern, ist Adelsangelegenheit. Humanismus und Renaissance richten eine mächtige Kluft auf zwischen Volk und Oberschicht" (1). Spain failed to make the distinction. (It would be truer to say that Spain made a generous effort to combine the Renaissance with democracy, the genuine democracy of Spain, and by so doing prolonged the period of her Renaissance far into the seventeenth century and in *Don Quixote* in 1605 was able to celebrate the marriage of the Renaissance and democracy; but that the true character of the Renaissance was ultimately not to be gainsaid and the gulf between the people and the new culture led to Baroque and decadence). If each of two men eats an orange and the first eats it lying on the ground and the second eats it standing; or the first does not allow his servant also to eat an orange while the second does allow it: are we to conclude that the second man has eaten the orange merely in a formal sense, only the rind of the orange? Or if one man eats an orange only and another man eats an orange and a pineapple, do we infer that they have not both eaten an orange? Spain only rejected the Renaissance in so far as the Renaissance was a negation, in so far as it forbade the eating of a pineapple as well as an orange. This and this only was Spain's "Aufgabe der Hemmung". The Renaissance was a golden fruit, but it had fallen from the tree of life, and its theory of imitation was in a sense a theory of limitation. Spain took a broader, not a narrower view, opposing, as usual any limitation of life and showing herself essentially constructive. It was because, while Italy was eating the golden fruit, Spain grafted the Renaissance on to the Middle Ages, with no sudden break,

(1) Klemperer, *op. cit.*, p. 151.

Digitized by Google

that it continued to bear good fruit in Spain long after it had become sterile in Italy.

If we were to accept Professor Castro's view that Cervantes and other writers of that time wrote perpetually with the thought of evading the Inquisition, we might infer possibly that the Renaissance was in Spain confined to a few individuals. But Herr Klemperer believes that Cervantes was a convinced son of the Church : " es klingt vollkommen natürlich, und es hat nichts von Montaignes Gleichgültigkeit, es hat immer die Ruhe der Selbstverständlichkeit, die Warme der Ueberzeugung " (1). This full unconstrained self-expression is surely the very spirit of the Renaissance. But Cervantes was a Spaniard, with a " naive Härte gegen das Nicht-Spanische " (2). Yet Cervantes stands out from that time in his genial appreciation of Italy, of the South of France, of the *Lisboetas*, even of the English (whom a contemporary, the epic poet Oña, set between the Moor and the Turk as unbaptized pagans). Cervantes was a Spaniard and he was universal, the mos , or the second most universal mind of that time, one might almost say of any time.

The human and universal character of Spanish realism as seen in the art and literature of the Golden Age are apt to make us doubt whether Spain was so African as some historians and critics affect to believe; and in fact those who deny the existence of the Renaissance in Spain have also to cut Spanish realism away from its earthly base. It is, says Herr Klemperer, the work of men who lived and wrote and wrought continually in a dream, and is therefore unreal. Unfortunately for this view those sane and natural masterpieces are there to challenge anyone who reads or sees them to say whether they are " träumend and unwahr " (3). But, we are told, the ship of

(1) *Ibid.*, p. 157.
(2) *Ibid.*, p. 159.
(3) *Ibid.*, p. 159.

Digitized by Google

the Spanish Renaissance, dance as it might on the sunlit waters, remained ever anchored in the Beyond : " Das Schifflein tanze wie es mag und muss, es bleibt im Jenseits verankert " (1). One can but judge a tree by its fruit; and when we see this ship at anchor faring so far afield with Cortés or El Cano and making so wide and deep a voyage with Cervantes and scaling so steep a height with San Juan de la Cruz, we must marvel at the miracle performed by the Spanish in the Golden Age. For like the good steed Clavileño, this formal, wooden Spanish Renaissance, this Renaissance without the spirit of the Renaissance, described as narrow and stationary, reached heights and depths unknown to Ariosto, unknown even to Rabelais, attained only by Shakespeare, who, like Cervantes, belonged to a country which succeeded in combining the spirit of religion with the spirit of the Renaissance in all its beauty. Or does Africa begin at the Hebrides?

32. *Scientific interest*

The period which covers the Counter-Reformation and includes the greatest activity of the Inquisition is also the period of greatest scientific activity in Spain, from the day in 1522 when Pero Mexía went down to the Guadalquivir at Seville to see the " Victoria " newly returned from her voyage round the world (2) to the time when Quevedo marvelled at the wonders revealed by the telescope. It was natural that when Spain stood at the head of Europe and was the nation most deeply concerned in the improvement of the art of navigation, great attention should be paid by Spanish writers to this and other scientific problems. Pérez de Oliva, the humanist who was also an architect (3), wrote a treatise

(1) Klemperer, *op. cit.*, p. 156.
(2) P. Mexía, *Coloquio del Sol.*
(3) *Boletín de la Real Academia Española* (1926), p. 460.

Digitized by Google

De Magnete and his " researches into natural philosophy had brought him to the point where he foresaw the possibility of the telephone " (1). Lebrija, Vives, Vanegas, El Brocense and many other Spanish scholars were endowed with this universal curiosity of the Renaissance. In the second half of the century scientific interest continued, although it may perhaps have become more purely speculative and less inclined to concern itself with applied science, as being now a specialized department of knowledge. Pacheco says of the poet Baltasar del Alcazar that " dióse con sabrosa afición a la curiosidad de secretos naturales ". The same scientific curiosity is evident in the writings of Arias Montano and of Fray Luis de Granada and forms the background to a good deal of the poetry of Fray Luis de León. Fray Luis de Granada minutely observed animal life ; Arias Montano occupied himself with the theory of atmospheric pressure and, like Fox Morcillo, studied fossils. Grotius could refer to Vives and three other Spanish writers as his predecessors in founding the science of international law; and in more purely scientific subjects intuitive premonitions of many modern discoveries are to be found in the Spanish writers of that age as they are in Roger Bacon. Joseph de Maistre said that it was ten o'clock when the later Bacon got out of bed; and Vives was certainly up a century before him. The writings of Acosta, Huarte de San Juan, Monardes, Valles, Laguna are far from having lost all scientific interest even to-day.

Scientific interest was in the air. One might accept the earth as unmoving and yet possess a genuinely scientific spirit. One of those who accepted the older theory of the earth, Fray Luis de León, was filled with purely scientific longings to pierce the mystery of the universe and discover the " principio

(1) W. Atkinson, *Hernan Pérez de Oliva*, in *Revue Hispanique* (Dec. 1927), p. 355.

Digitized by Google

propio y escondido ". The scientific value of a contemporary writer in prose, the Jesuit Acosta, who likewise rejected Copernicus, is not to be gauged by details but by its general spirit (1). Even Santa Teresa was affected by the scientific spirit of her age and longed to pierce into the heart of things, " saber las propiedades de las cosas ". The Spanish of the sixteenth century had begun to take a personal interest in the Universe. San Juan de la Cruz accepted the Copernican theory of the earth's motion, as did Fray Diego de Zúñiga and others of whom one might least have expected it. The *ars poetica* of López Pinciano displays the same scientific spirit. Francisco Sánchez, known to Europe as El Brocense, had all the various curiosity of a scholar of the Renaissance. Like Anaxagoras before him, he came to the conclusion that snow is black, and in full Counter-Reformation hastened to inform the good people of Salamanca of the fact. He did so with impunity, although this and other sayings of that original mind were duly denounced to the Inquisition. Later we find the poet Acevedo dwelling on the protective colouring of cuttlefish (2): " que los colores de la piedra dura usurpa ".

It was characteristic of the Spanish Renaissance that this scientific curiosity should have been derived from two different sources, from the scientific inquiries of the classical writers of Greece and Rome as rediscovered in the Renaissance and from the overseas exploration and discovery of the Spanish themselves. Classical authority thus joined hands with the method of observation and induction. Even conservative Salamanca was not backward in admitting dissection to its lecture-rooms. An ill-informed history of the reign of Philip II exclaims " Todavia no hay en 1786 curso de matemáticas ni de disección;

(1) Cf. J. R. Carracido, *El Padre José de Acosta* (1899), p. 106.
(2) *De la creación del mundo*. Día quinto.

Digitized by Google

no se conoce la circulación de la sangre hasta 1787" (1). (A line in Garci Lasso is held by some critics to prove that he had some knowledge or premonition of the fact discovered by Harvey). We are not here concerned with that age of reason, the eighteenth century, but with the golden age of Spanish literature, art and science; and there is no reason to believe that in the matter of dissection or other scientific progress Spain was then more backward than other countries of Europe.

It is one of the strangest paradoxes of life and history that when in France and England, Germany and the United States of America it is being generally realized that during three hundred years the history of Spain, and more especially that of the reign of Philip II has been grossly misrepresented, the youth of Spain, owing to the recent great increase in Spanish translations of foreign books, including those which out of prejudice, ignorance and routine gave the falsest impression of Catholic Spain, should be able to nurture itself with ideas now being discarded by the rest of Europe as misleading, benighted and untrue. Before repeating that "Spain in the Renaissance displayed essential qualities of intellectual freedom" till "they were crushed by the Inquisition and the despotic Catholic absolutism" or that the Counter-Reformation in Spain rigorously repressed all mental freedom and the scientific spirit of inquiry, it is well to remind ourselves that never before or since has science flourished in Spain to the same extent as when the Inquisition was at its height and during the whole period of the Counter-Reformation, and that science was at a low ebb precisely when the Inquisition was most feeble and nearing extinction.

One need lay no great stress on this historical fact, since

(1) H. Forneron, *Historia de Felipe Segundo*. Spanish translation (1884), p. 450.

Digitized by Google

the genius of the Spanish people is artistic rather than scientific. It shows no lack of scientific ability but ceased to be interested in science when science ceased to be a part of general knowledge and seemed to part company with life and literature. For better or for worse the following passage from San Juan de la Cruz' *Cántico Espiritual* displays an attitude congenial to the Spanish mind :

Los que son muy activos, que piensan ceñir al mundo con sus predicaciones y obras exteriores, qué mucho más provecho harían a la Iglesia y mucho más agradarían a Dios, dejado aparte el buen ejemplo que de sí darían, si gastasen siquiera la mitad de ese tiempo en estarse con Dios en oración, aunque no hubiesen llegado a tan alta como esta. Cierto entonces harían más y no menos trabajo con una obra que con mil, mereciéndolo su oración, y habiendo obrado fuerzas espirituales en ella; porque de otra manera todo es martillar y hacer poco más que nada, y a veces nada, y aun a veces daño. Porque Dios os libre que os comience a envanecer la sal; que, aunque más parezca que hace algo por de fuera, en sustancia no será nada; cuando está cierto que las obras buenas no se pueden hacer sino en virtud de Dios.

And he goes on to speak of those

que impugnan este santo ocio del alma y quieren que sea todo obrar que luzga e incha el ojo por de fuera, no entendiendo ellos le vena y raiz oculta de donde nace el agua y se hace todo fruto (1).

" Más con una obra que con mil ", " la vena y raiz oculta ": how eloquent are the words of the fundamental unity to which the Spanish mind aspires. This attitude as described by San Juan de la Cruz was not imposed from without, by Church, Counter-Reformation, Inquisition, or " Catholic despotism "; it was the natural spontaneous temperament of the Spanish people. When science formed a part of general culture it was eagerly welcomed by the Spanish; when it became an apparently narrow implement they left it on one side, as a negation of unity, a narrowing of life.

(1) *El Cántico Espiritual*. Ed. Clásicos Castellanos (1924), p. 268. It is in no very different spirit that Montaigne speaks of those who " sont sans vie quand ils sont sans agitation tumultuaire, ' in negotiis sunt negotii causa ', ils ne cherchent la besogne que pour embesognement. Ce n'est pas qu'ils veulent aller tant comme c'est qu'ils ne peuvent tenir ".

Digitized by Google

In the middle of the sixteenth century Spain, beset by rebels, rivals, pirates and heretics, retired into her shell; yet what a many-coloured brilliant shell it remained for fully a century longer! We must not forget that the strict censorship of all literature started in 1558, in time, one might think, to nip Cervantes in the bud, for he was then but eleven years old; that creative thought continued to flourish in Spain for a century after the decree of 1559 had forbidden Spaniards to study in any foreign university except those of Naples, Bologna and Coimbra; and that the Roman Catholic religion was as national in Spain in 1492, the year of the conquest of Granada, as in 1598, the year of the death of Philip II. · Natural exhaustion, a bad economic system, misgovernment, centralization of power in incompetent hands, contempt for manual labour, growth of luxury and materialism, unproductive expenditure, discouragement (by taxation and other bureaucratic ways and delays), of individual enterprise, the ever increasing rivalry of other countries, emboldened by the treasure of the New World, embittered by differences of religion, sufficiently explain the fall of the Spanish empire and the failure of Spain's ideal of one Church, one Empire, without adding to these causes that of internal repression.

Digitized by Google

VII. GONGORISM AND THE BAROQUE

33. *Debasement of poetry*

Covarrubias in 1611 writes of the poets of the day:

Los poetas que oy dia se vsan en la Corte... hombres sin letras, sin entendimiento, puros Romancistas, copleadores de repente y trobadores de pensado y en todo tiempo ignorantes: han infamado la poesía de manera que los hombres que pudieran ilustrar la lengua Española con la imitación de los Latinos y Griegos no osan publicar sus trabajos porque no les juzguen por liuianos y de poco juyzio, como son los que comunmente se admiten [1].

A century before Juan de Luzón had complained that "el arte de trobar está tan infamado... todos los trobadores son tenidos por locos" (1506). It is said that there were two hundred Spanish poets in the first half of the fifteenth century; but they had grown much more numerous after the introduction of printing. Love poems soon became so common that no man regarded them:

> Huyan de aquí profanas composturas,
> Rimas del vano amor, que el propio mundo
> Las tiene ya por frívolos juguetes.

says Bartolomé Cairasco de Figueroa, a poet born in 1540 [2]. López Pinciano at the end of the century (1596) has to admit that poets are "en tan poco tenidos" [3] and poetry has become "un arte tan vil a los ojos del mundo como al presente parece" [4]. In one of his plays Lope de Vega says "Que la poesía ha llegado A tan miserable estado Que es ya como jugador De aquellos transformadores, Muchas manos, ciencia poca, Que echan cintas por la boca De diferentes colores" [5].

---

(1) Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana*, s. v. cuervo.
(2) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* (Bib. Aut. Esp.) Vol. XLII, p. 494.
(3) *Filosofía Antigua Poética* (1894 ed.), p. 73.
(4) *Ibid.*, p. 493.
(5) *El Castigo sin venganza*. Act I.

Digitized by Google

Yet elsewhere the same Lope de Vega declares that poetry is " aumentada y florida " in Spain. It is certain that those who affected to disdain an art become so common nevertheless went on writing. One of these was Cristóbal de Castillejo, who in 1541 speaks of his art as " ejercicio de tan poca estima " (1). Eugenio de Salazar, born in 1530, refrained from publishing his poems because " temí por causa de mi profesión y oficio ne tuviesen algunos a desautoridad mia publicar y imprimir obras en metro castellano " (2). This is confirmed by the preface to the *Cancionero Espiritual* (Valladolid 1549): " Viendo las personas nobles y de calidad... que cada persona baja se ponia a hacer coplas y muchas de ellas torpes, las dexaron ellos de nacer ". Don Pedro Manuel de Urrea, who died at the age of about fifty, a few years after Eugenio de Salazar's birth, expressed similar fears, on rather a certain disdain, " presumiendo más de caballero que de trobador ", " yo no tengo necesidad de hacerme nombrar por muchas coplas " (3). Jerónimo de Contreras in his *Dechado de varios subjectos* (1572) says that " En España y en otros lugares donde me he hallado he visto muy caída y despreciada la poesía... al presente veo que tienen por loco y de baja suerte al que compone coplas castellanas " (4).

In the seventeenth century the burden of complaint seems to have a double character. On the one hand it is complained that a materialistic age is hostile to the Muses; thus Cristóbal de Virués in a sonnet refers to the persecution by the *vulgo* of " la poesía y su divino gusto " (5). And on the other hand

(1) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* (Bib. Aut. Esp., Vol. XXXII), p. 232.

(2) Gallardo, *Ensayo*. Vol. IV, col. 326.

(3) M. Menéndez y Pelayo, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*. Vol. VII, p. 272.

(4) Ap. Gallardo, *Ensayo*. II, 564.

(5) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII* (Bib. Aut. Esp., Vol. XLII), p. 502.

Digitized by Google

the *vulgo* is ridiculed for becoming itself a devotee of the Muse. This is the chief sorrow of the cultured at the beginning of the seventeenth century (Virués' sonnet is a little earlier). Quevedo in 1608 says that learning has become too common, " sabiendo ya los tontos lo que encarecían en otro tiempo los sabios, que hasta el lacayo latiniza, y hallarás a Horacio en castellano en la caballeriza ". And Carrillo exclaims : " Cómo se ha perdido, oy, dada al vulgo, la poesía ! " and refers to the large number of poets, " auiendo dellos chusma para cien galeras " (1). Calderón speaks of " dos mil coplas de repente "; Monipodio in *Rinconete y Cortadillo* was willing to oblige with *dos millones de coplas* as in other ways. Even the mulatto servant Elvira in Lope de Vega's *Servir a señor discreto* is devoted to poetry : " rematome viendo versos ". Everywhere is the same burden of complaint as to the debasement of poetry and the excessive number of those who not only write verses but are bold enough to recite and print them : " tant de versificateurs " (Montaigne); " cette foison de poètes " (Ronsard).

There were three hundred poets in a poetical *certamen* at Mexico in 1585; and in the same year Cervantes laments that " anda tan desfavorecida la poesía ". He does not mean that the poets are not sufficiently numerous; indeed he speaks of " más de veinte mil sietemesinos poetas ", in the same way as Quevedo presents us with a hundred thousand poets in a cage (2). " Ha venido a ser trivial la poesía " says Cascales in 1617; and Gabriel del Corral, author of *La Cintia de Aranjuez* (1628) speaks more generally of :

tanto tropel
De escritores sin provecho (3).

As a rule criticism was apt to encourage them, as in the too

(1) See J. García Soriano, *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo* in *Boletín de la Real Academia Española* (Dec. 1926), pp. 611, 629.

(2) Quevedo, *Las Zahurdas de Plutón* (written in 1608).

(3) *Poetas Líricos de los siglos XVI y XVII*. Vol. II, p. 534.

Digitized by Google

generous praise of contemporary poets by Cervantes and Lope de Vega : " Alabo mil indignos escritores ". Reaction was inevitable; and it made itself felt not only against the poetry of the *pícaros de cocina* : " las seguidillas como en estampa, los romances con estribos, la poesía sin aciones " (1) or the " canción de las que el vulgo vil frecuenta " disdained by Bartolomé Leonardo de Argensola, but against all poetry, not sparing even the reputation of Garci Lasso. Writing to Juan de Piña, Lope de Vega says :

> Y no seais infames detractores
> De Herrera y de Garci Lasso;

and elsewhere states that " Han llegado algunos a tanta libertad que llaman poetas mecánicos a los que le (i. e. Garci Lasso) imitan; cosa tan lastimosa, etc. ". The Gongorists seem to have been inclined to use Garci Lasso as a rod with which to beat their fellow-gongorists. His position was a strong one : " Con tanta autoridad y grauedad se puede alegar el diuino Garci Lasso en comprobacion de la lengua Española como Vergilio y Homero en la Latina y Griega " (2).

34. *The reaction of Wit*

Góngora is hailed by Velez de Guevara as " el padre de la poesía española "; and the phrase is eloquent of a sense of renewal. " The apparent cause of Culteranismo ", says the modern Spanish critic Azorín, " is an exaggerated striving after eloquence ; the true cause is a need of action ". The ice was accumulating and spreading, and the stream wished to pursue its course, it insisted on continuing to run through the ice. Spain, with an artistic sense of form and concreteness, is a country where form easily petrifies into convention, and it

(1) Cervantes, *La Ilustre Fregona*.
(2) Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana* (1611), s. v. cerca.

Digitized by Google

is also a country of constant revolt of life against convention. In an age of growing convention Góngora set himself the tremendous task of renewing Spanish poetry, of freeing it from the commonplace and of galvanizing dead matter into life. On what elements could he depend for the attainment of this end? Poetry was considered to have become too common, to have become commonplace; and Góngora, who was a man of society and cities, may, for all his scholar's love of traditional poetry, have felt, nevertheless, that there could be no renewal from below. The people had altered with the times. The people who traditionally moulded the *romances* into pearls of great price was evidently different from the people before which Góngora refused to cast his pearls. Instead of basing his revolt in a sane, national, democratic Spanish realism, which was of the head and of the heart, he made it too intellectual. That is the difference between *Lazarillo de Tormes* in the middle of the sixteenth century and *El Buscón* at the beginning of the seventeenth. The realism of the anonymous little masterpiece is classical and humane, the realism of Quevedo's story is purely intellectual, narrow and heartless. Góngora lived in an artificial age, and his imaginative flights are made over a field of ice; he is an audacious bright-winged butterfly on a cold December day. Even " los rústicos " now reject " lo comun y lo trivial " says Castillo Solórzano in *La Garduña de Sevilla* (1642) (1); and in 1626, a year before Góngora's death, Céspedes y Meneses remarks (2): " Ya no hay villanos en Castilla la Vieja; la frecuentación de cortesanos (digamos cazoleros y ballenatos) corrompió sus costumbres, trocó su original simplicidad en malicia y cautela ". The times have become so artificial, says Salas Barbadillo, at about the same time, that one must either go into a convent for a simple life or live by " artificio e industria ".

(1) 1922 ed., p. 305.

(2) *El Soldado Píndaro*, lib. II, § 7 (Bib. Aut. Esp.) Vol. XVIII, p. 335.

Digitized by Google

Góngora is no stone griffin, he is human enough and has an exquisite, rather than soaring love of beauty. But Góngora is a genius in chains, and Gongorism the last revolt of the imagination until the nineteenth century Romantics. If " il secolo corruppe lui ", much more did the times corrupt his followers, and fifteen years after his death Gongorism, the reaction against crystallization, was in its turn crystallized in Gracián's *Arte de Ingenio* (1642) or *Agvdeza y Arte de Ingenio* (1648). Although it was a reaction against deadness, Gongorism was founded on a negation, a disdain for the *vulgo* and for the language spoken or written by the *vulgo*. The humanists had been able to take refuge in Latin; but this recourse was no longer open, the vernacular was triumphant, and such Latin as survived was common property. In translation, at least, its spirit, seems to have been familiar to men of low degree. " Ya hasta el lacayo latiniza ". Don Juan's servant in Lope de Vega's *Los Melindres de Belisa* says that he possesses a translation of Pliny and of Horace and Lucan : " ya mi alazán latiniza ". Salas Barbadillo introduces us to a half-caste, " verboso y pesado, latiniza sin haber llegado a los principios de la gramática, porque, cansado de apurar a su lengua materna y no pudiendo descubrir novedad en sus términos y frases, mendiga a las puertas de aquella que aun por el nombre no conoce, y es de modo que, por no suspenderse en el corriente de su plática, hace una miscelanea de mal latín y afectado romance " (1).

It only remained for the *cultos* to make a new Latin of Spanish. Boccaccio had cultivated a *lingua illustre*, removed from the " plebeo o pubblico stilo di parlare "; and Mena's aim was to forge a language capable of expressing lofty thought. Mena himself had little thought to express (" la flaca barquilla de mis pensamientos "). The same weakness marked the

(1) *El Caballero Puntual. Obras.* Vol. II (1909), p. 276.

Digitized by Google

Gongorists. Gracián observed that the strings of Góngora's lyre were golden but that the instrument itself was made of wood. Whereas Lope de Vega found in the older, pre-Renaissance Spanish poetry " en aquel grosero lenguage divinos pensamientos " (1), the *cultos* provided ornate language without thought. The belief that, apart from style, the Italian Renaissance had little substance to provide, seems to have been a fixed one with Lope de Vega, who in one of his plays has the following lines :

> Cantaba de un ingenio peregrino
> En seguidillas, con destreza extraña,
> Pensamientos que envidia Italia a España (2).

A critic of that time, a critic of Gongorism, Jáuregui, remarks that " Juntamente se olvida el valiente ejercicio y más propio de los ingenios de España que es emplearse en altos conceptos y en agudezas y sentencias maravillosas. Estas, por su dificultad, se rehusan y se pretende suplirlas con sólo rumor de palabras " (3) The object became rather to astonish and stupefy the senses with a din of words than to convey any real meaning, much less any new significance. One of the characters in Lope de Vega's *Porfiando vence amor* says that " la poesía está ya tan levantada Que no hay hombre que la alcance : Ella viene a ser en fin Romance como latín Y latín como romance " (4).

In its desire to take poetry out of the hands of the people, " ut a vulgari segregemur grege " (the words of Boccaccio so many generations earlier) (5), it was the continuation of humanism and the logical result of the Renaissance. Both were built up round the Horatian text " Odi profanum vulgus

(1) *Introducción a la justa poética de San Isidro.*
(2) *La Moza del Cántaro.* III, 3.
(3) *Discurso Poético,* cap. V, ap. J. J. de Urríes y Azara, *Biografía y Estudio Crítico de Jáuregui* (1899), p. 245.
(4) *Porfiando vence amor.* II, 6.
(5) Cf. G. Toffanin, *Che cosa fu l'umanesimo* (1929), pp. 31, 57.

Digitized by Google

et arceo ". Already in 1585 Ronsard could distinguish between *cultos* and *llanos*: the two styles, the creeping caterpillar style, and that of those " presque crevés d'enflures comme hydropiques, lesquels pensent n'avoir fait d'excellent s'il n'est extravagant, crevé et bouffi, plein de songes monstrueux et de paroles piaffées qui ressemble plustôt à un jargon de gueux et de Boesmiens qu'aux paroles d'un citoyen honneste et bien appris ".

The obscurity of the Gongorists was of course deliberate. Their style was to blind by its splendour. The Spanish language was tortured with inversions and dislocation of phrase learnt from the translators of Latin; the sense was hedged round and interrupted by difficult classical allusions; and metaphors, used so skilfully by the mystics to unite earth and heaven, were now used to soar away from earth, from the level plain of ordinary men and to dwell alone on the high mountain-tops. It was by a more significant use of metaphor that Góngora notably differed from the style of Mena and other Gongorists before Góngora. " Les yeux éblouis par Lucain, trop de poètes (in the fifteenth century) se sont mis, défaisant l'espagnol sans refaire le latin, à créer une langue rendue à force d'érudition moins intelligible que l'idiome barbare des chansons de geste du Cid " (1). Within a few months of the completion of Góngora's *Polifemo* and *Las Soledades* (1612) Paolo Beni (in 1613) declared that poetry should be magnificent rather than clear. And Góngora sought a splendid obscurity, on the principle that " most men admire what they cannot understand ". *Σόφα ἀσαφῆ*. " Siempre nos aficionamos a aquello que no entendemos » (2).

Pelletier in 1555 had wished to combine poetic language

(1) Puymaigre, *La Cour Littéraire de Don Juan II, Roi de Castille* (1873) Vol. II, p. 204.

(2) Salas Barbadillo, *El Caballero Puntual*. Ed. Cotarelo, p. 33.

Digitized by Google

with clearness; and there were always critics in Spain who favoured clearness of expression, from the author of the *Celestina* to Espinel and Fray Luis de Granada and, in the seventeenth century, the opponents of Gongorism. "Frustra enim dicitur quod non intelligitur" says Fray Luis de Granada(1). There are of course two kinds of obscurity, that of the subject-matter and that of its expression in words. As Chapman observed, "Obscurity in affectation of words and indigested conceits is pedantic and childish; but where it shroudeth itself in the heart of his subject, uttered with fitness of figure and expressive epithets, with that darkness will I still labour to be overshadowed", "Excellence of the highest kind without obscurity cannot exist" said Ruskin. That is a different attitude from Blake's "That which can be made explicit to the idiot is not worth my care". A Spanish critic of the seventeenth century, Jáuregui, distinguished carefully between "dos maneras de oscuridad". "Luz fué de la Iglesia Santo Tomás, y en su escritos escolásticos usa de clarísimo estilo, procurándolo así con toda industria: no le basta para que sea más clara la materia que escribe, sino escondida y oscura al no teólogo, y al más docto lo es muchas veces. Mas este linaje de oscuridad, o bien dificultad, ligado a la alteza de las materias y sutileza de argumentos, ya digo que no se condena, etc." (2). The same distinction between difficulty of subject-matter and clearness of expression is to be made with regard to the works of San Juan de la Cruz. On the other hand the Gongorists felt that there was nothing left to say, and if they proceeded to make a language "non seulement qui est nouveau mais qui leur est particulier" (3),

(1) *Eccles. Rhet.* VI, 7.

(2) See J. J. de Urríes y Azara, *Biografía y estudio crítico de Jáuregui* (1899), p. 259.

(3) See F. Schürr, *Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur* (1928), p. 17.

Digitized by Google

this might impose on many readers but could not disguise from critics of insight such as Pedro de Valencia and Jáuregui the essential emptiness of thought. And Spain, which provided such a wealth of Gongorism, produced also some of the most penetrating critics of Gongorism.

To some extent Gongorism was congenial to the Spanish temperament. Coleridge remarked on the " exquisite subtlety " of the Spanish genius; and this is a characteristic not less evident in the Castilian than in natives of Córdoba, who, as Salas Barbadillo, observed, " blasonan de sutiles ". At the end of the sixteenth century it must have seemed to many that such subtlety was the only means to renew poetry and literary language and to save them from vulgarity :

> Han de cubrir al vulgo la sentencia
> Para estimar la gloria de la ciencia (1).

Such optimism was a sign of youth, an unexpected vigour at so late a period of the Renaissance. A vitalizing spirit was to renew the youth of the " stanchezze classiche ". But the disease went deeper and was not to be cured by mere insistence on external form. Gongorism and the Baroque could not bring new life because they were neither natural nor national. They set themselves to renew the external form instead of renovating the spirit : " Das preziose Barock ist kein von innen herasussprudelndes, quellendes und drängendes, sondern steht bereits unter der Einwirkung einer bewussten Gesellschafts- und Formkultur " (2). In the battle over style, the reaction against a literature become commonplace, and a second reaction against what Bartolomé de Argensola called " el estilo enigmático moderno " there was danger of the matter behind the words becoming more and more hollow. This was the extreme result of the Renaissance cult of

(1) Lope de Vega, *La Arcadia*, lib. V.
(2) F. Schürr, *op. cit.*, p. 20.

Digitized by Google

form, and in this consummation the people must remain definitively outside literature. But Castilian subtlety does not usually delight to dwell on the fringes, and it was a Castilian, one of those whom Gracián might well call *sustanciales*, who came forward with a profounder remedy. The people must not be excluded but received into the heart of literature: we seem to hear Cervantes saying in the words of Cuaresma in Alarcón's *Los pechos privilegiados*: " Sin duda que te ha cansado Lo culto de mis razones, Que entendimientos vulgares Es forzoso que lo ignoren, E ignorándolo lo culpen y jerigonza lo nombren; *Mas yo te hablaré en tu lengua* ".

35. *Das innere Bild*

It has become the fashion among modern critics to speak of Spain's share in the Renaissance as merely mechanical and external, not a thing of the spirit. A modern Spanish critic, possibly influenced to some extent by German thought, declares roundly that " en Malón de Chaide, como en casi todos los humanistas hispánicos, el Renacimiento es un museo " (1). We are to consider that the modern Spaniards are in much the same predicament as the Indians or Chinese: " l'obsession de l'antiquité, qui n'a cessé de hanter la pensée indienne ou la pensée chinoise, ne les a point délivrées des entraves scholastiques " (2). Yet this idea of dead mechanical imitation, with the consequent revolt against it, might seem rather a reading of the spirit of modern Germany into that of sixteenth century Spain than a correct reading of Spain's Golden Age. It has been said of the Greeks that they had the conviction that form and spirit (or idea) imply one another

(1) J. F. Pastor, *Las Apologías de la lengua castellana en el siglo de oro* (Los Clásicos Olvidados, VIII) (1929), p. 46.

(2) P. Masson-Oursel, *La Philosophie Comparée* (1923), p. 98.

Digitized by Google

and that beauty is an essential part of goodness (1). The Spanish manifest this blending of form and spirit, and believe that goodness is an essential part of beauty. But an artistic people is able to combine the aesthetic and ethical without distorting beauty. In the thought of the Counter-Reformation we find the Renaissance accepted by Spaniards not by any means as a museum of antiquities but as a vitalizing influence.

External? There perhaps never have been writers who more intimately identified and fused together an artistic sense of beauty with the life of the spirit and whose Renaissance culture had entered more deeply into their very soul. The whole of Spain's Golden Age may be interpreted as an attempt to give a deeper meaning and vital content to the Renaissance, not to isolate it as unassimilated foreign matter; an attitude which would run counter to all that we know of the Spanish genius and to the formidable power of absorption displayed by Spain in that age. It might, indeed, be difficult to point to any side of the Italian Renaissance, atheism or paganism apart, which was not adopted in Spain, adopted not mechanically but with genuine fervour : Platonism, which entered deep into the thought of sixteenth century Spain; war against the pedantries of Scholasticism, grammarians and false dialecticians; a more generous conception of the functions of history, law, medicine; love of art and love of Nature; the use of metaphor and simile; a growing sense of the relativity of things; new poetic theory; concern for the vernacular; adoption of the dialogue form; love of painting; a new delight in colour; a new love of books and learning; fervent study of the Greek and Latin classics.

On the other hand Spain did reject what seemed to her the limitations or narrowness of the Renaissance movement. " The endeavour to imitate the phrases and follow the patterns of

(1) F. R. Earp, *The Way of the Greeks* (1929), p. 89.

Digitized by Google

classic literature tended to make form the chief consideration and to disregard substance " (1). Such hollowness was foreign to the Spanish temperament; and where Spanish thinkers saw or divined hollowness in the Renaissance, in its rationalizing spirit, in the new pedantry of a too servile imitation; in rhetoric, abstraction, sentimentality, and divorce from life and from the people, they sought to fill this hollowness with life. And often with success, although sometimes, as when they attempted to infuse the interest of contemporary themes into the Renaissance epic, the attempt scarcely showed more than good intentions. The strong popular and national elements in Spain, religious fervour as part of the national life, the fullness of the national life in an age of empire and discovery, necessarily made of the Renaissance in Spain something very different from what it was in Italy. It could not be purely aesthetic, it could not be exclusively a thing of the study. It could not be wholly divorced from the life of the nation, although it might too easily be divorced from the genuine popular traditions.

But to deny the existence of the Renaissance in Spain because it had a larger life there, or to say that it was considered as a museum of antiquities because it became an integral part of life seems a strange paradox. The Renaissance in Spain was not monopolized by individual scholars, like a lump of lapis lazuli to be carefully wrapped up in the fig-leaves of the Christian spirit and put away on a shelf as a thing beautiful in itself but not pertinent to the life of everyday. Until the Renaissance had become paralyzed after the first third of the seventeenth century, it renewed the whole of the spiritual life of Spain. It put a new life into Scholasticism; a new meaning into language; a new significance into poetry and

(1) H. O. Taylor, *Thought and Expression in the Sixteenth Century* (1920) Vol. I, p. 62.

Digitized by Google

prose. Words should have souls, said Gracián; and the mystics had given them winged souls. Beauty, said León Hebreo (under the influence of Platonism), in the widely studied *Diálogos de Amor* published in the year before Garci Lasso's death, " está en el entendimiento del artífice... está en el ánima del artífice " (1). The immediateness of expression which results from the expression of beauty in the soul is especially frequent in sixteenth century Spain. We find it in the style of Juan de Valdés in the first half of that century, but it is even more prominent in the reign of Philip II in both literature and art.

El Greco's painting has been well described as " ein Reflex innerer Gluten " (2). It was characteristic of Spanish artists and Spanish mystics to present " das innere Bild " objectively, concretely, " die innerlich geschaute Erscheinung als objectiviertes Bild " (3). El Greco's drawing is done in his mind. Santa Teresa, without rhetoric or literary artifice, expresses her very soul (4). The result was a piercing sincerity in Spanish art and literature (an expression of the individual vision without thought of any thing except the individual vision) such as has rarely been attained in any other age or country. The Baroque writers and artists, as complicated as the mystics but more external, made agonized attempts to recapture this vital spirit (5). For in Spain there is a constant " dependence of form on soul "; and now the soul seemed to have been burnt away. Who does not feel that the poetry of Luis de León and San Juan de la Cruz, the prose of Santa Teresa, the sonnet *No me mueve*, to take but one or two instances, are the expression of a living soul? Who would deny that

(1) *Orígenes de la Novela* (Nueva Bib. Aut. Esp., Vol. IV (1915), p. 426.
(2) W. Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921), p. 107.
(3) *Ibid.*, p. 81.
(4) Cf. Weisbach, *op. cit.*, pp. 20, 21.
(5) *Ibid.*, p. 217.

Digitized by Google

they are not based in all the culture of the Renaissance and without the Renaissance and the revival of Platonism would have been impossible? Like Bruno, they dive down "allo profondo della mente", or rather into the depths of the soul; and it is in these depths that all their treasures of artistic expression are discovered, like the pearls of the diver. Here, surely, as never before, is the "identità di intuizione ed espressione"; "la conoscenza intuitiva è la conoscenza espressiva" (1). Poetry, said Luis de León, or rather all "las escrituras que por los siglos duran" "nunca las dicta la boca, del alma salen" (2). "Si dipinge col cervello". His own poetry is proof of this theory that "das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk" as in the nineteenth century Schleiermacher (influenced, of course, by Plato and Hegel) expressed it. It is impossible to separate the spirit from the form of Luis de León's poems, or to hold that he externally joined together the forms of the Renaissance with the spirit of Christianity. The fusion was deeper and more intimate.

The form and the spirit are one. The pen, as Cervantes was to repeat, is the tongue of the soul; "verbaque provisam rem non invita sequentur", "non tant par dextérité de la main comme pour avoir l'objet plus vivement empreint dans l'âme". Lope de Vega, who had something of this immediacy of expression, although without the concentrated intensity of the mystics, remarks that "es diferente simetría el alma de los genios que el cuerpo y rostro de los hombres y la firmeza de los edificios". Fray Luis de Granada applies the precept of "das innere Bild" both to music and to rhetoric: "Ut enim musices periti mente prius dictant quod manus pulsando exsequitur; mens enim magistra, manus vero ministra obsequens est; ita vir eloquens sollicito et prudenti iudicio providet quae

(1) B. Croce, *Estetica*. Quinta edizione riveduta (1922), p. 18.
(2) *Exposición de Job*. VIII, 10.

Digitized by Google

deinceps lingua prolatura est " (1). The Spanish of that time, with their search after unity, found unity in the inner vision, the symmetry of the soul; and it is an almost grotesque perversion of their attitude to describe them as paying a merely external tribute to the Renaissance. The inner growth of the spirit was poured into external form, penetrating, transforming, spiritualizing it until the two became intimately one. The emphasis of the Gongorists was a last despairing effort to preserve this unity. Then indeed the Renaissance became external in Spain : instead of the intimate fusion of the classical and Christian spirit, as in Luis de León, we have external juxtaposition; for instance, the jumble of statues of classical heroes and of Popes in Martínez del Cuellar's " Casa del desengaño ".

36. *Necessity of emphasis*

In the first phase of the Spanish Renaissance, the period of pure imitation, Garci Lasso de la Vega could be natural and quietly splendid in his style. His object was less, like Mena, to forge a language capable of sublime thought than to forge a language, to give beautiful flesh to the new metres introduced into Spain by Boscán. In a later phase the mystics had lost this simplicity of thought and were men of very complicated mind, subjected to a higher unity; but their language welled up from within, the natural expression of a soul, of a soul more tortured and curious than that of Garci Lasso. A modern critic considers as characteristic of the spirit of the Renaissance " Die Nichtborgenheit, das Suchen, das Zweifeln, das Wiederanfangen, des Neuschaffenmüssen ", and does not find these in the literature of the Spanish Renais-

(1) *Libri sex Ecclesiasticae Rhetoricae*. VI, 14.

Digitized by Google

sance (1). Spanish writers were too fast anchored in the faith to be able to express these effects (2). Anchored in the faith the Spanish mystics, at least, certainly were; and yet what doubts and searchings, new beginnings and strange creative workings, what curiosity and independence are manifest in their writings! The directness of the Spanish temperament seemed to be lost in a new pliancy of thought and subtleties of psychology.

Generally it is easy to mistake the swift uncompromising directness of the Spanish mind for the superficial or external. The Spanish drama has thus been called external; it does not contain many explicit doubts and searchings of heart; the point of the dagger follows hard upon the discovery of dishonour without long soliloquies. It is not that the " batallas interiores " do not exist, but they are resolved in the soul, in such a way that implacable immediate action follows in a given concrete case by a flash, a consuming flash of the will. " Zwei Geister " only do not dwell in the breast of the Spanish hero or heroine because they pass rapidly from happiness to despair, from life to death. The agony is not the less great because there is little room for abstract theory and the concrete instance admits of little doubt.

The tendency to deal exclusively in the concrete may easily lead to external emphasis, " l'emphase espagnole "; and when feeling has become blunted in an age of disillusion emphatic form is apt to turn into hollow convention. Thus it was conspicuously at the end of the sixteenth century in Spain. The remedy was not easy; and the more difficult it was the more it appealed to the Spanish mind. Thus the shock between life and convention was especially severe in Spain. The

(1) V. Klemperer, *Gibt es eine spanische Renaissance?* in *Logos*. Vol. XVI, p. 156.
(2) *Ibid.*

Digitized by Google

problem was to give new life to empty forms, and this was the more difficult from the fact that the forms had only hardened into unreality because the life which inspired them had diminished and died out of them; the magnificent forms remained. Language had become stereotyped in the sixteenth century after the invention of printing; poetry had become a mechanical art. The desire to shine began to replace genuine pride in work, a desire which grew naturally out of the Renaissance and the new age of relativity, advertisement, competition and envy, but was peculiarly insidious in Spain with the invasion of sudden gold from America and the contempt for professions considered mechanical.

The Renaissance, with its love of form and its admiration for Roman antiquities, was itself inclined to the emphatic, a tendency culminating in the great art of Michelangelo and seen in the wood-carving of Becerra and Berruguete; and it was almost inevitable that, when the first enthusiasm of the Renaissance had faded, the forms in which it had found expression should become hollow and conventional. In literature the Spanish were quick to perceive this hollowness in the Italian metres. The kernel was soon extracted, the husk remained. The Spanish mystics made a new language for the new needs of the soul, but they did not pour new life into the hollow forms of the Renaissance, although they did succeed in giving Renaissance in Spain a new lease of life. The difference between the development of the later Renaissance in Spain and in Italy was that the Spanish did not as readily as the Italians bow before the accomplished fact and accept the conventional and insipid, which, indeed, were forms not unsuited to express the soul of Italy at that time (at the beginning of the seventeenth century), shorn of moral, religious and patriotic fervour.

In Spain convention always provokes a new affirmation of life. There was still vigour and individual energy in that

Digitized by Google

country after all its sacrifices, sufferings, losses and disillusion. There was life and vigour, but no new growth from within. The great mystics died with the sixteenth century, as did the pure melody of Spanish music and the penetrating intimacy of the great lyrical poets. This inner subjective growth of the individual was now replaced by external satire; mysticism was exchanged for the picaresque. Satire is the essence of the picaresque. It is not only that the hero of the picaresque novel serves many masters and notes their characteristics with the implacable eye of hunger but that the hero himself is continually dissected satirically by his purely intellectual author. We see Quevedo thus perpetually penetrating from without, not growing up from within. His fury against hollowness and convention is the greater because he feels a corresponding emptiness in his own soul. The more bubbles he pricks the more he becomes convinced of a general emptiness; and he takes ever sharper weapons and makes a more emphatic outcry in order to conceal his own emptiness. The painted faces, the false calves, the swollen crinoline, the stilted heels of cork, the bellying sleeves, the towering head-dresses, the empty pomp of carriages, the empty flattery of the rich, the ostentatious palaces of the new rich, the false diamonds, the counterfeit silver, the wigs, the portentous ruffs (1); the ignorant " compradores de libros " who buy books for show, not to be read; the *canción culta* (full of sound and empty of meaning); the youthful lady of sixty-seven who passes for fifteen; the *figuras artificiales* of fop and dandy; the fine dress *(figuras lindas)* of penniless pages; the man *(caballero de industria)* with a starched collar and no shirt; the *alquimistas*, the *arbitristas*, the " hacienda real sin tesoro " ... everywhere superficial pretence covering emptiness. And Quevedo's own style, so

(1) Cf. Lope de Vega, *La Hermosura aborrecida*. I, 16 : " Un hombre martir de unas calzas, En un plata de holanda la cabeza ".

Digitized by Google

penetrating and personal, was meanwhile another example of this emptiness, it was entirely external.

It had become necessary in an age when imagination was dead to startle into conviction rather than quietly to record facts or show one's own conviction. It was a weakness inherent in the Renaissance. Boccaccio's aim was already to astonish. It was a method which was purely external and naturally required to be continually renewed, and in increased doses, like a drug. "Chi non sa far stupir... " Thus we find Quevedo speaking not of the words but of the shouts of his style, " mis voces ". Lope de Vega had noted the growing loquacity of the age; but now everyone was speaking and writing at the top of their voice, in an unconfessed terror of the empty silence that underlay their existence. When Quevedo wishes to say that he is writing as an eyewitness he says " I write what I have seen and give my eyes to be read " (not in the sense that many a modern author would give his eyes to be read but as a Baroque replica of the first half of the sentence). The tautology seems to convey a consciousness of his own emptiness and insincerity or of that of his reader. In Calderón the repetition is continual (1). But the writer of the Renaissance could no longer write like Alfonso X or Don Juan Manuel, quietly as men having authority; he was obliged to attract, compel and retain the reader's interest in his writings, and what later became open puffs of advertisement inflated his style. In order to attract the reader's attention it became necessary to excel other writers in startling emphasis, extravagant epithets and strained metaphors. The readers were as exacting in this as were those who demanded plenty of emphatic ornamentation from the preachers.

In so excellent a prose writer of the sixteenth century as

(1) e. g. " Aun hoy no borrada dura, Aun hoy viva se conserva " *(La Primer Flor del Carmelo)*, sc. 8.

Digitized by Google

Fray Diego de Estella, who died in 1578, occurs a good instance of pure Baroque (emphatic form concealing the absence of thought, of anything new to express). He speaks of "esta preciosa perla y *sobrepujante margarita*". This exuberance of phrase was due largely to translators from the Latin, who, in order to bring out the full meaning of the original, would often translate a single Latin word by two or more words in the corresponding Spanish. Such lapses, rare indeed in Estella, in the seventeenth century had become a mannerism. There was nothing new to say and it was expected of each author that he should say it in a new, surprising, forcible way.

Gracián takes twenty-two words to say, to translate into Baroque, the four words "were deaf and dumb" without, of course using the actual adjectives, deaf and dumb: that would have been an unpardonable vulgarity. "Es el artificio, he says, gala de lo natural, realce de su llaneza" (1). It was not till the nineteenth or second half of the eighteenth century that *llaneza* was to be reintroduced into literature and the "feathered tribe" become birds again. Yet it was Gracián who said that words should have souls, and whose penetrating, bitterly intellectual criticism pricked the bubble of pretence even more effectively than that of Quevedo. But he, like Quevedo, was pricking from without, aware of hollowness within. Yet it was the aim of Gongorism to penetrate and renew; and it is necessary to distinguish in this respect between Gongorism and Baroque. Gongorism is not, was not in its origin, like Baroque, the negation of art. Baroque, in the strictest sense, is simply lifeless matter where art ought to be: those parts of the statue which the molten bronze has not succeeded in reaching; dead branches of a living tree. Examples of dead matter intruding into living work are the emblems of the Passion in Gil Vicente's *Auto da Alma*, the artificial

(1) *El Criticón*. Part I, crisi 8.

Digitized by Google

globe in Camões and Ercilla, the chair of red brocade in a religious play by Tirso de Molina, the fringes of the corselets in El Greco's San Mauricio at the Escorial, the bunch of artificial flowers introduced into his marvellously beautiful Assumption in the church of San Vicente at Toledo.

On the other hand Gongorism was originally living art, an active desire to infuse new life into the dead matter which was threatening more and more to invade literature and art. To renew it from within? This was soon seen to be impossible. From without? This must be superficial, and perhaps as artificial as what it sought to cure. Thus frustrated, Gongorism multiplied its efforts, with an ever growing emphasis and ceaseless external motion, to such an extent that it became infected with the very disease which it had come into existence to extirpate. Thus the dead twigs of the tree were not cut off, and the deadness, like a cancerous growth, invaded the lower branches. Gongorism and the Baroque joined hands, and in a secondary sense it is legitimate to speak of the frustrate, vigorous but external art and literature of that age as Baroque or Gongorical indifferently.

Antithesis was part of the rhetoric of the Renaissance, it was a favourite weapon of the Latin classics then so avidly studied and imitated, and it was one of the foundations of the *culto* style. We find epic poets rounding off each stanza of *ottava rima* with a neatly antithetical line of verse, as if they were *turroneros* of Jijona deftly nailing up and throwing aside box after box of frail white wood. Antithesis comes easily to a preacher, and in an age when the Roman Catholic Church had ceased to reign supreme in Western Europe the need of rhetorical defence and attack, the necessity of emphasis, one might almost say the necessity of advertisement (that new and promising weapon of the new age of competition) became more and more marked. According to the Abad de Rute the proper subject-matter of poetry was

Digitized by Google

" lo extravagante, lo raro, lo nuevo, lo no esperado " (1).

Much more was this felt to be his best material by Fray Gerundio in the pulpit. Lope de Vega saw in the preacher of his day a combination of Góngora and the prophet Isaiah (2). The historian of the Escorial in the sixteenth century, Fray José de Sigüenza, refers to sermons " llenos de vanas curiosidades; y a los que predican con llaneza los menosprecian y se ríen dellos diciendo que son pedáneos y entradas de rastro y otras cosas más feas " (3). The criticism and mockery were not confined to theological students. The preachers " temen con mucha razon la censura del vulgo, que, como lo hallan todo escripto en los libros de romanze se hazen censores de lo que el predicador dize " (4). The preacher, like the writers, was expected to please not by suggestive matter and subtlety of thought but by subtlety of form and increasing intricacy of manner. Even the severest critics allowed the preacher a licence which they would not have suffered in ordinary prose. Thus Cascales would have the preacher put off " las abarcas de nuestra pedestre y humilde conversación, arrojar las antiparas y zamarros del inculto i tosco lenguage, principalmente en este nuestro siglo, en que la lengua Castellana aun en personas vulgares está tan valida i tan gallarda " (5). The Jesuits have been charged with superficiality and lack of imagination; but if they had appealed to the imagination without " vanas curiosidades " they would soon have been preaching in empty churches.

(1) See J. García Soriano, *Don Luis Carrillo y Sotomayor y los orígenes del culteranismo* in *Boletín de la Real Academia Española* (Dec. 1926), p. 594.

(2) *Contra los que predican en culto.*

(3) Fray Julían Zarco Cuevas, *El Proceso inquisitorial del Padre José de Sigüenza* in *Religión y Cultura*. Vol. I (Enero, 1928), p. 51.

(4) P. U. González de la Calle, *Documentos inéditos acerca del uso de la lengua vulgar en los libros espirituales* in *Boletín de la Real Academia Española* (Abril de 1925), p. 266.

(5) J. García Soriano, *El Humanista Francisco Cascales* (1925), p. 149.

Digitized by Google

The *vulgo* was making itself felt, like the students of Salamanca; a curious proof of the democratic character of the Renaissance in Spain even in those days of its warped and artificial old age. It was all on the surface. These preachers had nothing new to say. They were but torturing the surface of language as Churriguera tortured the surface of stone. This chaos of the superficial was the outcome of the Renaissance concern for form. But the Spanish mind is not naturally superficial. If Spain became especially connected with Gongorism, Schwulst, Marinism, Euphuism, or whatever we may choose to call the manner of the Renaissance in its second childhood, the reason was that in Spain youth and renewal went hand in hand with convention, dotage and decay; barking, as it were, as its heels in a clamorous and surprising manner. The extraordinary energy and life characteristic of Spain prevented the Spanish from sinking easily into the pretty and insipid which marks the literature of the *Seicento* in Italy. The clash between the convention of old age and the revolt of youth was thus more violent and prolonged in Spain than elsewhere; and the emphatic style which Spain, like other countries, inherited from humanism came to be regarded as peculiarly Spanish.

Digitized by Google

VIII. THE RENAISSANCE AND DEMOCRACY

37. *Cervantes and the Renaissance*

Cervantes, so individual, so Spanish, so universal, is the culminating height of the Spanish Renaissance. He was born early enough to derive from the first part of the sixteenth century, when there was a freshness of literary and imperial aspiration never afterwards recaptured. He lived long enough to experience the whole of the period of law and convention which succeeded to the period of imitation and to see a large company of literary theorists not only in Italy but on Spanish soil.

From about the middle of the sixteenth century the Spanish began to reason their Renaissance. In 1553 García Matamoros published his *De asserenda Hispanorum eruditione*, which Menéndez y Pelayo described as the song of triumph of the Spanish Renaissance. In 1554 appeared Fox Morcillo's *De imitatione*. In 1558 El Brocense published a commentary on the *Ars Poetica* of Horace. El Brocense, who strongly favoured imitation of the classics and himself dabbled in Petrarcan sonnets, was one of the most original figures of the Renaissance; it has been remarked that his strong originality is apparent in the briefest fragment of his writings.

During the next three quarters of a century we seem to be confronted by a whole series of paradoxes. Spain, isolated, defeated, ruined, subjected to the Inquisition and to the Counter-Reformation, produced a great vital, national literature. Fray Luis de León, translator of Italian, as of Greek and Latin poets, and deeply imbued with all the culture and spirit of the Renaissance, stood forth as the champion of the vernacular. Góngora, who in a sense appears to free Spanish poetry from

Digitized by Google

Italian influence, is deeply influenced by Italian poetry in his own poems. Quevedo, profoundly national, is likewise deeply influenced by Italy. And the two great founders of the Spanish national literature of the drama and the novel, Lope de Vega and Cervantes, were, to greater extent than even Góngora or Quevedo, influenced by Italy. Lope de Vega, the imitator or emulator of Ariosto and a poet of exclusively Latin genius, with his library of Italian and Latin books, calmly locks up the Aristotelian unities and writes to please the people. Cervantes, the imitator of the Italian *novella*, the upholder of the classical drama and the unities, the author of the pastoral romance *Galatea*, becomes the creator of the national novel. Velazquez returns from Italy to become the most national painter of Spain. And in formulating their theories many of the Spanish writers of this time speak with hesitating or even contradictory voices : Lope de Vega, Cueva, Cervantes, Cascales. It was a contradiction inherent in the situation and therefore natural.

How are we to explain that when, under the influence of close imitation of foreign models and the gradual decay of her empire, we might expect to find Spanish literature dwindling into insignificance, Spain creates this mighty new original literature? It cannot be explained entirely by saying that the very disillusion of empire forced individual Spaniards into expressing their energies more and more through literature and art, since these writers continued to take an active interest, and sometimes a part in public affairs. There are several other explanations. Spain, forced back upon herself in the middle of the sixteenth century, discovered new resources in herself, as a plant flourishes afresh after being pruned. The popular element was not to be denied. The vernacular attacked and vanquished Latin. The narrower theory of imitation of the ancients was replaced by a wider view. The defence of writer after writer who used Spanish that he was but following

Digitized by Google

the example of Aristotle and Plato in writing in the vulgar tongue, might be transferred from language to other spheres, to the sphere of the drama or of the epic and novel. The argument that the times being different " et nos mutemur " is freely used by the later Spanish theorists, even by those who seemed most rigid in upholding the dramatic unities. It must be remembered, moreover, that the Spanish, especially the Castilian, genius seems to have the special gift of becoming original in proportion as it absorbs and assimilates foreign influences, and both Lope de Vega and Cervantes were Castilians. A series of controversies also, concerning the rival merits of the new metres and the old octosyllable, of the classical and national drama, and later the feud between *cultos* and *llanos*, tended to keep literature alive, and in so personal a country to call forth the fullest powers of the rival champions. And, lastly, it may be that in the very imitation of Italian theorists Spain found a favouring wind to fill the sails of her nationalism.

A well-known modern critic of the Renaissance is inclined to take this view: " The French playwrights imitated the Spanish drama in practice and from the Spanish theorists seemed to have derived the critical justification of their plays. Hardy himself, like Lope de Vega, argues that ' everything which is approved by usage and the public taste is legitimate and more than legitimate '. Another writer of this time, François Ogier, in the preface of the second edition of Jean de Schelandre's remarkable drama of *Tyr et Sidon* (1628), argues for intellectual independence of the ancients much in the same way as Giraldi Cintio, Pigna, and the other partisans of the *romanzi* had done three-quarters of a century before. The taste of every nation, he says, is quite different from any other. ' The Greeks wrote for the Greeks, and in the judgement of the best men of their time they succeeded. But we should imitate them very much better by giving heed to

Digitized by Google

the tastes of our own country and the genius of our own language than by forcing ourselves to follow step by step both their intentions and their expression '... But after all, the French like the Spanish playwrights were merely beginning to practise what the Italian dramatists in their prefaces and some of the Italian critics in their treatises had been preaching for nearly a century " (1).

Ogier's is certainly the voice, one of the voices of Cervantes and Cascales. The latter, after strenuously upholding the dramatic unities, turned round upon himself, praised the new drama and Lope de Vega :

El que más ha ilustrado la poética cómica en España, dándole la gracia, la elegancia, la valentía y ser que hoy tiene;

and declared that :

No se cansen los viejos con pensar que han de ir los mozos a su paso. Lo que en su tiempo fué bueno y muy estimado ya no tiene precio ni estima; una edad sucede a otra, y en cada una corre su moneda, y la moneda corriente es sola la que vale (2).

The two voices of a greater than Cascales are well known. In *Don Quixote* (I,48) the Canon attacks the new drama for not observing the unities; and in the second act of *El Rufián Dichoso* no less a personage than Comedia in person, surely of more authority than a literary Canon, declares that :

No soy mala, aunque desdigo De aquellos preceptos graues... Porque lo quiere así el vso Que no se sujeta al arte... El pensamiento es ligero : Bien pueden acompañarme con él do quiera que fuere (3).

Was Cervantes, like other Spanish critics, simply bowing before the accomplished fact, the triumph of the national drama in the inexhaustible hands of Lope de Vega; or had he gone

(1) J. E. Spingarn, *A history of literary criticism in the Renaissance*. Fifth impression (1925), p. 235.

(2) See J. García Soriano, *El Humanista Francisco de Cascales* (1925), pp. 112, 128.

(3) *Ocho Comedias*, f. 97.

Digitized by Google

back in thought to the Italian theorists and reminded himself that if they bade observance of the unities they also recommended adherence to the spirit of the age? During the quarter of a century following Cervantes' birth had appeared Robortelli's edition of the *Poetics* of Aristotle (1548), Giraldi Cintio's *Discorsi* (1554), Minturno's *De Poeta* (1559) and *Arte Poetica* (1564) and Castelvetro's edition of Aristotle's *Poetics*. And when he was about twenty-five Cervantes, who was very sensitive to every literary and other tendency of his time and was always inclined to educate himself and to read whatever he could lay hands on, went to Italy for several years. When he returned to Spain in 1580 after his captivity he found literary opinion divided into two or more camps. The editions of Garci Lasso by El Brocense and by Herrera had just appeared. Medina's introduction to that of Herrera (1580) emphasized the inadequacy of the works written in Spanish.

A few years later came Luis de León's fervent invitation to Spanish writers to attack the strong position in which the romances of chivalry had entrenched themselves and to appeal to a wider public in the vernacular. Cueva was producing his plays at Seville, and, although later he supported the national romantic drama, his support was rather of precept than of practice, since his plays, although some of them might adopt national subjects, had not doffed the classical form. Virués, now better known to fame as the author of the epic *El Monserrate*, and Lupercio Leonardo de Argensola, whose plays were praised by Cervantes but are almost unreadable, were more consistent upholders of the classical drama. Presently Rengifo (1592), López Pinciano (1596), Cueva (1606) and Lope de Vega (1609) published their critical theories, based on the treatises of the Italian theorists [1]. "Juan de

[1] Cueva mentions them by name, Lope de Vega in his *Arte Nuevo de hacer comedias* refers to "El doctísimo Uticense Robortelo (Francesco Robortelli).

Digitized by Google

la Cueva's conception of poetry is entirely based on the precepts of the Italians, except in what regards the national drama, for here he is a partisan and a patriot. He insists that the difference of time and circumstances frees the Spanish playwright from all necessity of imitating the ancients or obeying their rules... His theory of the drama was entirely opposed to his conception of the other forms of poetry " (1). The contradiction may have been partly due to the fact that Cueva, who certainly had not a very original mind, was in his *Ejemplar Poético* imitating (2) the *Discurso* published by Argote de Molina in 1575 in support of indigenous Spanish poetry and Cristóbal de Castillejo, and this *Discurso*, naturally was not concerned with a national drama which was then scarcely born, Lope de Vega, although already a playwright of promise, being then only thirteen years old. Thus Cueva was at liberty to follow Argote de Molina in some parts of his treatise, the Italian theorists in others, and to accept the new drama which had triumphed since he had presented his plays in 1579 and the following years. A more vital critic, López Pinciano, would seem to have been impelled to compose his *Filosofía Antigua Poética* in opposition to the new comedy of Lope de Vega and to the too historical epics of Ercilla and Rufo Gutiérrez, whom possibly he took pleasure in belabouring in the person of the unfortunate Lucan, surely here a literary scapegoat. But López Pinciano proved his originality by the generous breadth of his criticism, and he had his reward in the influence he exercised on Cervantes and Balbuena. It was not till a few years after Cervantes' death that a formidable critic, the dramatist Tirso de Molina, spoke out loud and bold in favour of Lope de Vega's and his own drama; (brushing aside the deprecatory smile and half-sincere excuses of his master in

(1) Spingarn, *op. cit. ed. cit.*, p. 233.

(2) See *El " Discurso sobre la poesía castellana " de Gonzalo Argote de Molina*. Edición y notas de Eleuterio F. Tiscornia (Buenos Aires, 1926), p. 19.

Digitized by Google

the *Cigarrales de Toledo* (1621 ?), while Balbuena in 1624 spoke out as boldly and convincingly in support of the romantic epic.

It was thus no wonder that Cervantes hesitated, standing as he did outside the literary coteries, yet keenly alive to all the literary controversies. The contradiction has often caused the astonishment of modern critics : that the champion of the classical theories should have written *Don Quixote*, and that the author of *Don Quixote* almost with his dying breath should have promised the continuation of *Galatea*. Yet there is perhaps more consistency in his work than may at first sight appear, and reality and romance are constantly interwoven in it. In *Don Quixote* he at last found the means of carrying out with deeper insight the Spanish theory that the literary forms of the Renaissance should be filled with the breath of modern life. The introduction of realistic episodes into the Spanish pastoral romances, and the choice of contemporary events as subjects for the Spanish Renaissance epics had been tentative steps in this direction. Cervantes may have felt that the real weakness of Lope de Vega's drama lay in the rapid improvisation in response to popular demand, which prevented him from concentrating his genius or from perfecting his plays, so that " no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de perfección que requieren " (1). The demands of the Madrid *mosqueteros* might elicit a distorted picture of contemporary life or a faithful but too narrow presentation of one of its narrower aspects, that of Madrid society.

Cervantes himself was bound by no such pressing claims from day to day. He could take a broader canvas and paint a truly national picture, as Homer or Aeschylus had produced a national picture of their more distant times. Yet a real contradiction underlay his work, as that of all the writers of that

(1) *Don Quixote*. Part I, cap. 48.

Digitized by Google

age. He had to write for two kinds of readers, for the " cuatro discretos " (1), and for the " incapable multitude ", the public which delighted in the romances of chivalry, " el confuso juicio del desvanecido vulgo, a quien por la mayor parte toca leer semejantes libros " (2).

38. *Spanish realism*

Renaissance theory had little place for the people. It was aristocratic, classical, concerned with form; the people is realistic, and at the same time romantic, being concerned with things, with life which has not yet hardened into form. In the Spain of the sixteenth century this sense of life was peculiarly present owing to the discovery and exploration of the New World. The music and rhythm of life is always breaking in on the smooth surface, the statuesque form of the Renaissance. With the mystics a higher strain actually melted the statue into music; but Spanish realism is always reluctant to leave the earth; and, being in danger of being swept away, in exquisite concrete shapes, no doubt, but swept away into the seventh heaven, returned with Cervantes to the statuesque and substantial, and became filled with a new life and figures in high relief. The Gongorists, unlike the mystics, were never able to fuse the statue harmoniously into music; they only succeeded in distorting it, so that they seem to hover in a strained artificial agony between a musical symbol and a marble statue. The Spanish unite a love of the concrete with dislike of mere smooth perfection of form. The love of the concrete appears where we might least expect it, as in the treatises of the mystics and in the drama of so facile and natural a writer as Lope de Vega. Menéndez y Pelayo speaks of his " franca objectividad ":

(1) *Ibid.*
(2) *Ibid.*

Digitized by Google

" there is nothing vague or abstract, todo habla a los ojos " (1). Tirso de Molina is so fertile in concrete figures that, apart from his heroes and heroines, who are as natural and concrete as those of Lope de Vega, he insets miniatures in his plays, such as that of the pampered priest, the *clerigón*, who after dinner raises his eyes to heaven and murmurs " Ay, ama, qúe bueno es Dios ! ", or that of the doctor who.

> has sent more souls to heaven
> Than Nero did or Herod even;
> And as he dashes on his way
> In every house the people say
> " Extreme Unction passed to-day " (2).

Spanish literature is full of such figures, etched rather than painted. Spanish realism is admirable in its power of combining spirit and substance, preserving the balance between them and giving firmness of outline to substantial content. Spirit and form are in fact not kept separate, the spirit comes welling up from within and determines the outline. Some critics describe the art of El Greco as Baroque; but in that case we must recognize two forms of Baroque due to two totally different tendencies; in the first finding expression in form distorted from within, when the inner spirit is of such heat and fervour that it wrestles with form and threatens to pierce and distend it; in the second finding expression in form distorted from without, when an agonized spirit in vain strives to penetrate and give new life to existing form. It is best, however, to reserve the word Baroque not for the living organic growth, however unusual, but for the deadness resulting when smoothness of surface is merely tortured externally, not throbbing with an inner life. In the figures of El Greco the flesh seems burnt away by an inner intensity. Cervantes, like Velazquez, returns to figures of flesh and blood. His *novelas*

(1) *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega.* Vol. V (1925), p. 288.
(2) *Por el sótano y el torno.*

Digitized by Google

are unrivalled in their combination of richness of colour with clear firm design. He insists throughout on character; with him, as with Velázquez, Spanish realism redresses the balance in favour of more substantial art than that of El Greco. Spanish realism is equally opposed to the ideal abstractions of the romances of chivalry, the cold pastorals and yet colder epics of the Renaissance, the metaphysical obscurities of German philosophy, the systematic logic of the French, the pure aestheticism of Italy, the narrow determinism of the Naturalists, the vague audacities of the Romantics, and to the nebulous beliefs and shadowy fairylands of the North.

But this does not mean that the Spanish, or even the Castilians are without imagination, but that the highest imaginative flights are always clothed in concrete form. There may be no fairies in Castille, but the Basa Jaun of the Basque woods, the spirits (Compaña) of Asturias and Galicia are not far from its borders, and a magic ship can come sailing across the clear waters of the Mediterranean. It may be noted that these spirits are very real and substantial. It has been thought by some that imagination is a monopoly of the Andalusians; by others that it is not to be found in the Peninsula. The Spanish, said Basque Huarte, excel in dialectics, philosophy, scholastic theology, medicine and law, but lack imagination. Yet the Castilian genius can discover heaven on earth, and with a vigorous mysticism perceive in matter the shell and veil of the spirit, so that " piedra " and cielo " meet and mingle, as the cloudless Castilian sky comes crowding down to earth. Speaking of Spanish painting, Menéndez y Pelayo observed that its naturalism was the only kind of art suited to " one of the least mystical, least dreaming, least vague, most passionate and least idealist peoples on the face of the earth; one of the peoples least sensible of the loftiness of pure thought or of the charm of simplicity and perfection ". And the artists are not even Castilian but Cretan (El Greco), Extremeñan

Digitized by Google

(Zurbarán, Morales), Basque (Zuloaga), Valencian (Ribera, Ribalta, Sorolla), Andalusian (Murillo, Velázquez). The fact is that idealism with the Spaniard is never taken outside the concrete. He seeks to materialize his idealism, or rather he insists on enlarging the domain of the real and becomes one for whom the invisible world exists. His "immortal mind craves objects that endure". The most transcendental beliefs are thus more real to the Spanish than to almost any other people. Abstractions are chained down to definite shape. There may be partial failure to fuse the imaginative and the concrete elements, the ideal and the real. In a hollow, artificial age this insistence on the concrete leads to distorted effects because the informing spirit is absent and the accidental thus takes the place of the vital. In the mystics matter and spirit are as delicately one as the grape and its skin. With the realistic naturalism of Tirso de Molina and Cervantes we have a fuller measure of the external, like the thick green husk of a walnut; whereas with the Gongorists we have the hard gnarled shell of the walnut itself. Bartolomé de Argensola speaks of "violentas sutilezas". That is the difference between the subtleties of the mystics and those of the Gongorists. The former are psychological and natural, subtleties of the spirit; the latter are external and are imposed with a shock: subtleties of form. But when the spirit is absent there is always a tendency to give excessive importance to form, by those who see only dead matter in what in a more spiritual age is filled with vital significance. So we have "ces nouveaux venus qui veulent corriger le Magnificat". This is especially dangerous in Spanish realism, in which the spiritual enters to such an extent that it is possible, without destroying the balance, to give emphatic expression to external form; but when the spirit dies away, the dead matter thus becomes exceptionally prominent.

To get back to reality from the romantic heights of the

Digitized by Google

" Bookes of Chevalerie " and the soaring flights of the mystics was the more difficult at the beginning of the seventeenth century because the spirit really had died down. The Stoic, the scholar, the poet, the satirist of the Renaissance in their aloofness were powerless to renew it. But Cervantes went out from the study and from the city into the fields and villages and brought the people into literature. Prose and poetry, painting, music in the last half of the sixteenth century had given utterance to accents truly divine. But the mystics piped and the people would not dance. The mountain had refused to come to Mahomet. Cervantes went to the mountain. He had gone a little of the way in *Galatea*, he went the whole way in *Don Quixote*. There remained the problem of moving the mountain, and the difficulty was naturally immense. How was he to present Sancho and the *gitanilla* and Rinconete, peasant and goatherd and muleteer, so that they should speak with their natural voice and not with the voice of Cervantes? He is always conscious of this difficulty and, like other writers of that time devises excuses for making his illiterate characters " speak like a prent buke ". Yet his figures are always not only substantial but real. Once more Spanish realism showed its capacity to see the universal in the individual and to discard the accidental, finding fitter material for art in humble figures of everyday life than in the starched and fashionable courtiers. Thus in its very rebellion against Renaissance theory Spanish realism attained the classical, eternal element in art which the Renaissance theorists often sought in vain. The Spanish humanists were fond of pointing out that the Castilian of their day was the Latin and Greek of the day of Cicero and Aristotle, that the Greek and Latin writers had used the vulgar tongue. Cervantes, as it were, translated this theory, or rather statement of fact, from the language to the subject of literature. The Greeks had drawn their inspiration not from imitation of foreign models nor from studying *artes poeticae* or going for

Digitized by Google

their material outside Greece, but from the life around them; and in turning to the life of everyday Cervantes might claim that he was closer to the true spirit of antiquity and consequently to what should be the true spirit of the Renaissance than were the Italian theorists.

It does not matter whether we assign *Don Quixote* to the Counter-Reformation, with Signor Toffanin, or to the Renaissance, with Señor Castro, if we see in the Counter-Reformation *(in Spain)* a strengthening and prolongation of the Renaissance. Cervantes, as it were, restored the Renaissance flower to its roots. He took the hothouse plant out of its pot and boldly set it in the open ground. His incorporation of the people in the Renaissance, although its full effect might not be realized for centuries, was the crowning achievement of the integralism of the Spanish Renaissance, as Descartes' Raison was the logical crown and culmination of the Renaissance on the intellectual side.

The Spanish could find something to admire in Descartes' exaltation of the will; but they required a more concrete, individual and aesthetic creed. The will and creative energy of the sixteenth century had ended in disillusion and hollowness (a gap between power and will). New efforts to infuse life by the *cultos* ended in crystallization, conventional good taste and reason. But this had no strong appeal for the Spanish genius, which loved to blend the human and divine, not to substitute reason for faith, and to work with head and heart, the whole man (" menester es el hombre entero "). Descartes, however, represented the spirit of the new age, " l'homme pensée ". Confronted by a tendency so mechanical and impersonal, uncongenial to art and to the heart of man, the Spanish genius shrank and decayed.

The age was too artificial to do more than laugh at Cervantes' peasants as the Court of King Manuel a century earlier had laughed at those of Gil Vicente. The " hombres científicos "

Digitized by Google

shrugged their shoulders. Lope de Vega affected to see in *Don Quixote* little but insipidity and vulgarity. Gracián later hinted that *Don Quixote* was even worse than the disease of the romances of chivalry which it sought to cure. The followers of Cervantes dealt more and more in strained incidents, mistaking extravagance for the inventive vein of the master. The novelists had to face the competition of autobiographies, such as the memoirs of Miguel de Contreras or the *Viaje del Mundo* (1614) of Pedro Ordoñez de Ceballos, the first pages of which include the Holy Land, shipwreck in the Bermudas, and travels in the British Isles. Cervantes himself in *Persiles y Sigismunda* was fain to go farther afield; but there is a unity underlying its most farfetched incidents which is sought in vain in the fantastic incidents which were becoming dear to his contemporaries. Virués in his epic poem *El Monserrate* makes his hero crawl on all fours from Rome to Barcelona. María de Zayas in one of her tales places a lady permanently under a table, without any of the humour of the scene in which the Cid's sons-in-law in the old poem hide from the lion. Some of the scenes in the novels of the talented and ingenious Céspedes y Meneses seem rather to belong to the nineteenth century Romantics than to the age of *Don Quixote*. The plot, incidents and scenery of the drama became equally far-fetched and intricate. Calderón's *La Dama Duende* or his *Casa con dos puertas* are of a labyrinthine intricacy of plot. A lion, a volcano, a bursting cloud and similar extravagances were introduced on to the stage; and the people, one may surmise, was willing to listen to long metaphysical disquisitions if it was to be rewarded with such sights. And real life with its conventions, its extravagant dress and the " filigranas del honor " was as artificial as the drama.

In its genius for complication and craving to escape deadness, Gongorism was an expression of the age. In its excessive preoccupation to give concrete form to what was scarcely to

Digitized by Google

be expressed in concrete form, to give an air of unexpectedness and emphasis to what had grown to appear commonplace, there was an ever-increasing tendency to lose unity, soul and substance, and to expend energy in intricacy of pattern on the surface, external action replacing imagination, and energy expanding horizontally, not with the natural expansion of the Renaissance but artificially, in a feverish desire to conceal a hollowness at the heart.

This new literature was the very opposite of genuine Spanish realism, which is marked by sanity, clear vision and balance, preserving a dignity and sense of proportion even when, as in *Guzmán de Alfarache*, we are taken, in Smollett's description of this book, "through all the mazes of squalid beggary". There is in this Spanish realism the same "dignified manliness" which Street perceived in Spanish Gothic architecture. No Astolfo here flies up to the moon, no Alexander hangs his arms upon the Pleiades; but angels come down to plough for San Isidro, and the Virgin Mary takes the place of the runaway nun. The Cid is not fifteen feet high, like Charlemagne, nor is his voice as the voice of ten thousand men. That would have seemed insipid to a Castilian, who, on the other hand, would consider natural the personification in human form of Sin and Envy, as in Jaime Ferruz' *Auto de Cain y Abel*. Of Lope de Vega a German critic remarked that he is natural even when expressing the supernatural, even when expressing the impossible. In this instinctive harmonizing of the spiritual and the concrete, the ideal and the real, the invisible and the visible, heaven and earth, is to be found the most characteristic feature of Spanish literature and art. In some of the old plays, in Gil Vicente, for instance, or in Francisco de las Cuevas' *representación* in the year 1568, there was an earthly scene and also a heavenly scene, corresponding to the *Gloria* in some of the pictures of El Greco. It is a characteristic aspiration after unity, not content with

Digitized by Google

earth's broken arcs. Spanish realism, seeing life clearly and whole, is capable of a classical restraint; it has the imagination to omit, retaining the artistic and creative gift of choice; and if the simplicity of perfection is excluded by the blending of elements so disparate, it has a rhythm and measure of its own which in themselves spell a kind of harmonious beauty. Spanish realism is not a scientific or pseudo-scientific dissection of reality, a product exclusively of the intellect. It is the human element, the discrimination between what is vital and what is merely lifelike, that fills Spanish literature with imperishable pictures of life in the ancient epics, the novel and the drama.

In the *Romancero* there is the same choice and intensity. Intensely vivid, the *romances* are cut out of reality, but as gems are cut. Whole scenes are vividly suggested in a few words: glowing *siesta*, a flight at midnight over a city wall; we see the gleaming spears, the banners of crimson silk, fair ladies look down from wall and roof and tower, we hear the neighing of steeds, the galloping of mounted men and the din of battle. The action is rapid and immediate: " Helo, helo, por do viene; A cazar va el caballero ". Romance emerges from their realism and restraint, a wide scope is given to the imagination.

> Me dirías, buena niña, qué ruido es que sonaba?
> Son los pages de mi padre que al caballo dan cebada.

The remark of the " buena niña " is as commonplace as the scenes in the Toledo inn of Cervantes' *La Ilustre Fregona;* and it is this power to derive flights of imagination from a concrete familiar touch that was the strength and fascination of Spanish realism. When we say that in Spain realism is ever breaking into the spirit of the Renaissance, we should add that there is in this realism a spiritual, creative element, which makes it truly classical. The anonymous, traditional or democratic element so frequent in Spanish literature purges

Digitized by Google

away the accidental and leaves the universal; and because the Spanish writer and artist see so clearly the universal element in the individual, an underlying unity embraces and sustains the details of their art. The individual vision is so sharp and penetrating that the roundness of Italian art is burnt away. An intensely individual sincerity remains.

It has been said of Valdés Leal: " No se parece a nadie de sus contemporáneos. Pinta como siente, con tonaladas claras, con pinceladas expresivas, etc. " (1). Much the same is true of most of the great Spanish artists and writers. They work less with a view to please than to express their individual vision, to discover the universal element in this individual vision. We seem continually to be listening the words of Wordsworth " If they (my poems) be from above, they will do their own work in course of time; if not, they will perish as they ought ". Thus we have the tragic intensity of *La Celestina*, the strange dignity of *Lazarillo de Tormes*, the austerity of Juan de Valdés, the fervent energy of the figures of Ribera and the faces of Zurbarán, a certain lyrical aspiration in the exact art of Velázquez, a certain element of Stoicism, even of mysticism, in the most natural and human of writers, the author of *Don Quixote*. There is something in this art and literature which, as it were, keeps it vertical, and harmonizes the details to an inner rhythm. We feel this unity even in a painting like *Los Borrachos* or a picture of low life like *Rinconete y Cortadillo*. The strange result of this informing unity, this spiritual element present in the concrete material, is that sometimes the loveliest forms of Italian Renaissance art and literature are felt to have less nobility and less of the universal character which must underlie all great art, than the meanest incidents in *Don Quixote*.

(1) A. de Beruete y Moret, *Valdés Leal* (1911), p. 121.

Digitized by Google

39. *Individualism and democracy*

Lope de Vega considered himself to be one of the hombres científicos, the learned and authentic fellows, as contrasted with the self-taught soldier, the amateur Cervantes; while Tirso de Molina on the other hand drew attention to the pedantry of the *académicos*. Cervantes himself sought something broader and more permanent than the fashions of the literary cliques. He himself was a hero of Lepanto, and belonged to the epical aspiration of the sixteenth century rather than to an age when " no había ya ambiente heróico en España " (1). He saw that there was literary opportunity but that it had been missed by the writers of romances of chivalry : " hacerse famosos en prosa, como lo son en verso los dos príncipes de la poesía griega y latina "; that aim had been attained by none (2).

On the other hand his own contemporaries failed by reason of a certain narrowness inherent in the individualism of the Renaissance. Its very virtues, such as Stoicism on the one hand and fullest expression of personality on the other, were for the few; while its satirical spirit, its pampered self-sufficiency and esoteric aloofness were equally undemocratic. The individual of the Renaissance was in danger of being crushed between reason, convention and polite taste on the one hand and materialism, demagogy and vulgarity on the other. Nature rejected him when he turned to Nature; he carried his artificiality with him. Góngora, the Court chaplain, Quevedo, Knight of Santiago, Lope de Vega, officer of the Inquisition, Gracián the Jesuit, were individuals of genius, interested in the people in their various ways and able to appreciate Nature in some of her aspects, but all of them unable to get away from their

(1) M. Artigas, *Semblanza de Góngora* (1928), p. 34.
(2) *Don Quixote*. Part I, cap. 48, ad. init.

Digitized by Google

own personality and cramped by a worldly outlook. Góngora in his fashionable life at Madrid, with his love of cards and gambling, his perpetual straits for money, was inevitably hampered in his genius by such surroundings and circumstances. And not only this worldly life but his artificial classicism stood between him and Nature.

Se había lanzado a la naturaleza; pero sus ojos estaban llenos de metáforas, de expresiones y de fábulas clásicas. Thetis y Alcimedon y Clicie y Ascalepho se interponen entre los ojos y la realidad ; quiere producir belleza intelectual con imágenes sensoriales; su ambición artística soñaba con el gran poema español, con la Odisea, con la Eneida española, y era imposible que a principios del siglo XVII pudiese nadie intentar poesía heróica sin seguir los caminos de los clásicos, sin acercarse y sin parecerse a ellos (1).

His personality and education and position in life prevented him from ever getting outside himself and becoming national. Lope de Vega is an even more characteristic example of Renaissance individualism. He expands instead of concentrating, and he is one of the few great Spaniards whose genius has been injured rather than benefited by imitation. Indeed he emulated rather than imitated, and his aim was less, perhaps, to enrich his own genius than to prove that he could rival or excel others on their own ground. With his great natural genius his work might have gained in power and depth if he had not been distracted by these foreign masterpieces. It was the danger of the exuberant personality of the Renaissance, when authors began to think of their reputations rather than to delight in their work. His contemporary, Quevedo, a more bitter and envenomed spirit, was equally hedged in by his own temperament. Often he is "a wild heap of wit", incisive as an etching by Goya ; and his satire, with its deftly grotesque touches, is often as irresistibly comic as it is cruel and implacable. An Arabic poet is said to have crushed forty rivals by his satire; but in the first half of the seventeenth century

(1) M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote* (1925), p. 278.

Digitized by Google

in Spain the thing was not possible. There Turk met Turk, and men such as Góngora, Quevedo, Lope de Vega and Tirso de Molina were not easily crushed. Yet narrow personal satire diminished them.

Amid these duels of vitriolic wit, Cervantes, with a more serene temperament, condemned personal satire; his humour was too universal, his irony too profound to indulge in the satirical ferocities of a Quevedo or a Swift :

> La tiesura, un tanto afectada, que a veces se observa en Lope de Vega; el desgarro, con frecuencia profundo, que ostenta Quevedo; el preciosismo, a menudo vacío, de Gracián, no se hallan en Cervantes (1).

Cervantes with his wide experience, his knowledge of the people, his equable temper, his critical Castilian balance, his very isolation among the " hombres científicos ", his decent poverty with what a Spanish poet has called its " igual decoro ", was peculiarly favourably situated to take a broader view. He plunged into the traditional lore, the wisdom of the people. Yet even here he trod on shifting ground. He had an ever present sense of the relativity of things, and it required the mighty genius of a Cervantes to impose substantial form on the flickering evasive ever-changing shapes. The very proverbs, in which he had found something of eternal truth, the traditional wisdom of the ages, and which it was customary to describe as " miniature gospels ", had their relativity (2). Have even the proverbs taken to lying? asked Gracián; and certainly each of them had a bad habit of calling a brother proverb liar. But, however that may be, Cervantes had discovered the universal element that his art required by returning to the familiar background of Spanish peasant life.

The hero of the early epics was a representative prince or leader, the hero of the new age was rather the anonymous

(1) A. Bonilla y San Martín, *Cervantes y su obra* (1916), p. 166.

(2) Cf. A. Castro, *Juan de Mal Lara y su " Filosofía Vulgar "* in *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Vol. III (1925). p. 592.

Digitized by Google

people. Thus while the early epics were anonymous, concentrating the genius of their author or series of authors on the national hero, the hero of the epic poem *Os Lusiadas* and of the prose epic *Don Quixote* tended to be the nation, with something of the anonymity of the medieval epic, chronicle, or cathedral. And in fact heroism was not dead in seventeenth century Spain (it manifested itself a generation later in the heroic stand of the Spanish troops at the battle of Rocroy), but it had taken refuge in the common everyday life of the people; while the duke, merchant or inn-keeper kept it for very special occasions. Nor was there, as might be imagined, any danger of monotony in thus going to the people for a hero. Cervantes must have felt that the real monotony lay in the straining after cleverness and originality which resulted in emphatic extravagance. It is not the apparently more monotonous bérets or mantillas but the garish hats which have "cost a *mayorazgo*" that become wearisome; and there is more variety in Zurbarán's monks than in many a clever modern picture. Spanish literature usually prefers character with superficial monotony to superficial variety without character. From local scenes and commonplace material it extracts universal elements and individual character. A charge often brought against the Spanish drama is that it is local. The plays are set in the most various countries. Even Alarcón, who often stages his plays in Spanish cities, also goes to Bohemia, Milan, Crete, Sicily and Africa. But the scene is really always seventeenth century Madrid. It may, as in Mira de Amescua's *El desdichado en el fingir* be set in Bohemia, but the Bohemian ladies have their pet lapdogs and the convents ring to matins at midnight; or the scene may be in the Portugal of King Dinis, but reference is made to the oversea discoveries and American gold. Shakespeare avoided all mention of tobacco, believing apparently that this newly introduced habit was a passing fashion. The Spanish dramatists, with no such pre-

Digitized by Google

caution, mention tobacco and chocolate and *turrón* of Alicante (all of which things have lasted to modern times). And it is by means of this local monotony that they achieve their best effects of portrayal of character; through being local they become universal.

It is the old question of the relations between poetry and history. The particular of history becomes the universal of poetry through being skilfully set. The chronicling of unfamiliar facts is history, the grouping of these facts in a familiar setting may become poetry. " Pues lo que cuenta la historia lo celebra la poesía " (1). " De aquí consta, observes López Pinciano with penetrating criticism, " que una misma acción y acontecimiento puede ser fábula y historia; como lo sería la sobredicha, que el que la escribiese en España sería poeta y el que en la India o adonde aconteció histórico " (2). Thus Ercilla in the shock of battle wrote a history; the same events recollected later at home in tranquillity might have furnished him with an epic poem. All the cosmopolitanism of the Spanish drama is superficial; its essence, as the essence of all universal drama, the Elizabethan, for instance, or the Attic, lay at home. *Don Quixote* is even more universal than the Spanish drama, and it is more local. Cervantes found all his theoretical hesitations die away when he had penetrated beyond passing fashions into the very heart of humanity. The unity of his novel lies not in its action but in the strong relief given to the characters by the very familiarity of the scenes in which they move. His " true history " is more real than the poem of Ariosto on the one hand (imagination ranging through a series of fantastic scenes) or than that of Ercilla on the other (real scenes described without imagination). Its real scenes are heightened by imaginative insight which raises them from the particular to the universal.

(1) Calderón, *Hado y divisa de Leonido y de Marfisa*. Act I.
(2) *Filosofía Antigua Poética* (1894 ed.), p. 176.

Digitized by Google

It has been said that every conqueror creates a muse; but the epic requires not so much wide horizons and individual enterprise (what wider horizons than those of Cortés and Pizarro, who still await their muse!) as a certain anonymous spirit of collaboration and, almost one might say, a monotonous setting. The most epic scenes in *Don Quixote* occur not in the duke's castle but in a humble Andalusian inn. Through his discovery of the heroic element in the life of everyday Cervantes was able to emphasize the universal elements and to combine unity with variety. His figures have a deep consistency of character and the stamp of eternal truth. They are as living to-day as they were three centuries ago. A modern atmosphere seems to pervade the whole book, and it will be the same when the twentieth century has long since been consigned to the darkness of the Middle Ages. In how narrow a spirit must they have read *Don Quixote* who deny that Spain shared in the spirit of the Renaissance; unless they would ascribe this graciously naturalistic interpretation and extension of Renaissance individualism to the spirit of the Counter-Reformation, or maintain that the spirit of the Renaissance must confine itself with closed doors within the study and not go out into the fields. And if it be contended that this was not the moment, that the Renaissance was now in its old age and should have been calmly entering the period of Reason and "good taste" and submitting to the judicious method of Descartes and giving its white locks to be clipped by the decorous scissors of Malherbe or Opitz, instead of running freely across moor and mountain in search of strange adventures: then all the more honour surely to Spain and the genius of Cervantes for having achieved this miracle of youth renewed.

Digitized by Google

IX. THE AGE OF CRYSTALLIZATION

40. *An epoch of disillusion*

In the sixteenth century the Spanish nation in every field, exploration, discovery, conquest, war, religion, diplomacy, literature, art and science, had displayed marvels of energy unprecedented in the world's history. These feats had naturally exhausted the nation. The country had become depopulated. The gold from South America had migrated to Flanders and Italy. Vigour and initiative seemed to have passed to the Dutch and the English. Foreign comments in the second half of the seventeenth century on a nation which had been so full of life are curious to read. The Spanish, wrote Sir William Temple "are a dull and torpid nation". Spain in 1700 is "in a state of paralytic dotage". The individual Spaniard might retain noble qualities. Coleridge remarked that "a proud spirit of honour and self-devotion continued to make the name of Spaniard honourable when that of Spain had sunk into insignificance".

But the individual Spaniard through misgovernment, excessive taxation, high prices, confiscation by the State of private remittances from America, hardships and continual war, had realized that he was giving his life for a shadow. "All the causes of Spain's decay resolve themselves into one cause: bad government" said Macaulay. It was by the individual that the Spanish empire had been built up. It was because the individual felt himself thoroughly identified with the State and with the Church, and never more so than during the reign of Philip II, that he found himself capable of those mighty achievements. The individual was encouraged with hope of great rewards. To reach El Dorado, to extend the

Digitized by Google

faith, to increase the Spanish empire : it was worth pouring out one's life for that. Philip II's rule was still vigorous; but his system of government had one fatal defect : it required a succession of able and vigorous rulers to prevent such a system from becoming ruinous to the country and empire. Charles V had given his young son the fatal advice to trust nobody. Had he impressed on him the wisdom of choosing men of tried character and giving them the royal confidence and a free hand, the fate of the Spanish empire might have been different. But the King felt it necessary to do everything for himself. Disraeli, a very youthful Disraeli, described Philip II as " a bigot without hope and a tyrant without purpose ". Perhaps there never was a ruler guided through a long reign by such singleness of purpose. In the hands of his nerveless successors the centralization continued, and the wisdom and vigour were no longer there. No wonder that the voice of disillusion was heard in the land. " There is still much of the world to discover " said the historian Acosta at the end of the sixteenth century. But imagination and enthusiasm were dead. Mariana at this time had a clear vision of the Spanish empire tottering to ruin. " Todo va fundado sobre falso " (1).

It is not strange that a paralyzing pessimism and despair should have begun to close round the Spanish in the seventeenth century. The wonder rather is that the fight against pessimism should have been so prolonged; that a generation after the defeat of the Spanish Armada Spain could still assert her vital energy and buoyancy in the voices of Cervantes, Tirso de Molina, Lope de Vega and Quevedo. Nor were these and other great writers mere men of the study, cut off from life. " It may almost be said to be an universal law that art and literature will continue to flourish when the country is no longer free

(1) Cabrera, *Sermones* (1906-1914), p. 282.

Digitized by Google

and vigorous. They flourish partly because they can live for a long time by tradition and imitation, partly because, when a country is politically moribund, the intellect and activity of her citizens turn in despair from the dead bones of politics to the still living organisms of art and literature; and so, these being fed as it were with the whole sap of the country, bloom for a time with an appearance of increased vitality " (1). That was certainly not the whole cause of the fact that the first half of the seventeenth century in Spain saw a second golden age of art and literature.

The chief reason of the second golden age following on the heels of the first was that the Renaissance had been set on a broader basis in Spain than elsewhere and thus had a longer life (as in England). There was still enough life in the movement to prevent it from passing tamely on into the mechanical phase of convention, good taste and reason. There was still creative and constructive power.

But Cervantes died not many years after the beginning of the century, and in the great figures that remained we may note a feverish activity replacing his serene outlook on life. Gracián, said Menéndez y Pelayo, is " vida y movimiento y efervescencia continua ". In Quevedo, in Góngora (and still more in his followers), perhaps in the excessive production of Lope de Vega, we find signs of the same fever. For all his realism, there is a suspicion of emptiness in Murillo's Madonnas; and he stood alone among his contemporaries in daring to present such smooth untortured surfaces. The instinct of author and artist was to embroider constantly. Velez de Guevara in *El Diablo Cojuelo* is not content to unroof one house for our inspection. Off go the roofs of all the houses in a feverish desire to penetrate. To penetrate from without in order to prove that there is an inner content; and

(1) A. Tilley, *The Literature of the French Renaissance* (1885), p. 127.

Digitized by Google

failing to penetrate, to cover the surface with a maze of artificial ornament, leaving no inch of it unwrought and empty as a betraying indication of emptiness within. That was Gongorism : the horror of a void. The very rocks and clouds must not be supposed to have nothing inside; they must be made to open and disclose their contents, as we see in Calderón's stage directions for his auto *La Serpiente de Metal* :

> El primer carro ha de ser una nube grande y hermosa, la cual abierta en hojas, ha de subir en ella por elevación una columna... El segundo carro ha de ser en todo correspondiente a éste... El tercer carro ha de ser un peñasco cuajado de flores. Ha de tener subida desde el tablado, y a su tiempo se ha de abrir y verse en él una persona... El cuarto carro ha de ser otro peñasco... y abriéndose a su tiempo...

And beneath this feverish desire to penetrate, to put life in some fashion of strained artifice into inanimate things, there was a constant sense of emptiness. For indeed the Spanish world had become hollow. Magnificent forms remained, but they were no longer vitally significant, filled with the vigour of life. " Si sentiva che queste colosso aveva in sí del vuoto e camminava coi piei di argilla " (1). It was this unsound reality, concealing, like the peacock, its feet of clay, that was Baroque; the poets and thinkers and artists were but reproducing the reality, the unreality around them. Madrid, says Salas Barbadillo, is " todo aparato, fábula y ostentación ". Spontaneous joy of life was dead; and imagination could only build palaces of ruin and decay. Cipriano in *El Mágico Prodigioso* finds himself embracing, instead of " la bellísima Justina ", a skeleton.

Martínez del Cuellar takes his readers to the *Casa del Desengaño* and can already speak of " el mal del alma ", the new melancholy of the souls of men. " Todo es imaginario " (2).

(1) A. Farinelli, *Italia e Spagna* (1929) Vol. II, p. 161.

(2) J. Martínez del Cuellar, *Desengaño del hombre* (Los Clásicos Olvidados) (1928), p. 124.

Digitized by Google

The world's a bubble, to be pricked at your peril, since you will find nothing inside and only lose the beautiful iridescent hollow unreality. One may only escape destruction and despair by dancing lightly on the surface. All the world's a stage and life, as in Calderón's *El Gran Teatro del Mundo*, a *comedia, sin ensayo*, " y en el teatro del mundo Todos son representantes " (1). We are such stuff as dreams are made of. The universe trembles, and strange shapes and shadows pass across the stage :

> Toda esta fábrica inmensa,
> Desquiciada de sus polos,
> Titubea y se desquicia (2).

The paths of glory lead but to the grave :

> No puedes hallar camino
> Que no dé en la sepultura (3).
> Que toda la vida es sueño,
> Y en el sueño está la muerte (4).

In dialogues written between 1595 and 1608, in the days which we are wont to consider heroical and golden, Fray Juan de los Angeles had already described a world ruined and decrepit : " Verdad es que el mundo está ya en lo ultimo y allegado a la decrépita, porque aun en materia de virtud se hallan en él cien mil novedades y disparates nunca vistos; y en materia de pecados no tienen número las invenciones que cada día salen, como diremos adelante, y no hay teólogos que agoten sus dificultades; y así me persuado que los santos de la fama, los generales y capitanes del pueblo cristiano y los de la mesa redonda ya pasaron y que la gente que ahora se hace para el cielo es de a pie, gente menuda, gente afeminada y melcocha,

(1) Calderón, *Saber del mal y del bien*. I, 12.
(2) Caldéron.
(3) See A. Valbuena Prat, *Los Autos de Calderón* in *Revue Hispanique* (June 1924), p. 117.
(4) See A. Farinelli, *Il Dramma di Calderón* in *Revista de Filología Española*. Vol. I (1914), p. 327.

Digitized by Google

que ni un papirote saben sufrir por Dios " (1). El Greco in his art had shown a tortured world. There was only peace in leaving it. It is when his pictures seem to be moving bodily heavenward that they achieve most serenity :

> **Cuán rica tú te alejas !**
> **Cuán pobres y cuán ciegos, ay, nos dejas !**

But a mystic serenity, to be fully accepted by the Spanish mind, must refer to this world also, it must be made concrete. The voice of Gongorism was the last insistence on the Spaniard's love of life and energy, its final expression before they sank into Sir William Temple's " dull and torpid " nation. The " voces " of Quevedo, the fierce satire, the ceaseless accumulation of detail in Baroque art are a revolt and clamorous protest against deadness and decay. Quevedo pursues the dead in his *Sueños* beyond the grave : they are not dead but still alive and chattering, as on earth. For it was the unbroken terrible silence of the dead that the living feared. It is usually in an age of decadence that spiritualism flourishes. " Los muertos mandan ". " Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ? ". In order to answer that question and allay the ghosts of sixteenth century heroes, Quevedo and his contemporaries will not allow the dead to die. In Belmonte Bermúdez' *El Diablo Predicador* the impious and avaricious Ludovico is brought back to the upper air; even the irresponsible Domingo returns to life in Quiñones de Benavente's *entremés Los Alcaldes Encontrados*. More than one hero of the Spanish drama shook hands with a spectre, only to find the spectral hand substantial enough, red hot with fires of hell. Indeed it was preferable to dine with a stone Comendador than to have an impression of deadness. The very windmills and wineskins become living giants.

(1) *Diálogos de la Conquista del Espiritual y Secreto Reino de Dios* (Nueva Bib. Aut. Esp., Vol. XX (1912), p. 79.

Digitized by Google

It is essentially the same frame of mind, a horror of the void, that insists on giving life to abstractions. The Conceptistas do not deal in abstractions, that is to say, all their *agudeza* is concentrated on giving the abstract a concrete habitation, even at the expense of almost bursting the concrete form, the long-suffering Spanish language. The *autos sacramentales* in the same way give concrete shape and life to the abstract. Macaulay remarked that " Bunyan is almost the only writer who ever gave to the abstract the interest of the concrete ". Spanish writers are constantly striving to achieve this. The statue in Calderón's play *La Fiera, el Rayo y la Piedra* speaks and steps down as in Shakespeare; but whereas we can never believe that Shakespeare's statue is anything but a living woman, the Spanish masters succeed in bringing a larger slice of the mysteriously invisible into concrete reality. In the age of Góngora this had become an obsession. Wherever there was a shadow, a suspicion of hollowness, a trace of aspiration, a menace of doubt or thought, a remnant of Cervantes' " maravilloso silencio ", an inkling of the abstract and invisible, the art of that age pursued it implacably and brought it not to life but into the reality, or rather the unreality of that artificial world. Theirs was the despairing energy, often the futile and inartistic activity of a dead age that refused to die. In Calderón the voice of disillusion has become more tranquil and serene, if less human : Calderón, in a world of crystallization and calm despair, is the master singer of disillusion, implacable fate and the infinite vanity of man's life on earth :

Si es nuestra vida una flor
Sujeta al más facil soplo (1).

Vencer puede las estrellas
El sabio más no los hados (2).

(1) Calderón, *El mayor monstruo los celos*. III, 6.
(2) Alarcón, *El Dueño de las estrellas*. II, 3.

Digitized by Google

41. *Fortune and free will*

The Spanish mystics were strong individualists; they insisted on the magnificence of each human soul and on human personality as distinct even in the ecstasies of " union ". Their heroic attempt to give unity to the individualism of the Renaissance was doomed to failure and in the seventeenth century the individual, faced by a harshly adverse reality, felt himself ever more alone, the victim of fate and chance. The very emphasis with which the seventeenth century writers insist on the free-will of the individual indicates a growing tendency to look on human life with fatalistic pessimism. For all his terrible defeat, we never feel that Don Quixote is alone. In him the individual of the Renaissance is signally punished for exchanging the vertical for the horizontal position, leaving his particular place in the greater whole in order to spread himself over the world in concern for others, taking with him a generous hell of good intentions. The individual must return to his proper sphere, as in the Middle Ages, but he returns enriched with a new experience and does not shed his generous humanity.

In Calderón on the other hand we always have the feeling that he and we and everyone are fundamentally alone. Man is no longer master of his fate although he may still strive to be captain of his soul. There seems to be this distinction between fate and character in many utterances by writers of that time. Man's virtue, in the Machiavellian sense of *virtù*, had gone out of him, had become passive. " Molti hanno avuto et hanno opinione che le cose del mondo sieno in modo governate dalla fortuna e da Dio, che li uomini con la prudenzia loro non possino correggerle, anzi non vi abbino remedio alcuno; e per questo potrebbono indicare che non fussi da insudare molto nelle cose, ma lasciarsi governare alla sorte ". Never had the slings and arrows of outrageous fortune been sharper

Digitized by Google

than in the Spain of the last third of the sixteenth and the first third of the seventeenth centuries, so that the Spanish of that age might well be tempted to take this fatalistic view, especially as their native Stoicism inclined them towards fatalism. But the Spanish had a strong belief in the universal character of the individual soul; and in this faith the individual was able, so to speak, to join hands with God against fortune and external circumstance instead of bracketing God and fortune together, as Machiavelli does in the sentence quoted (1).

It was this clinging to the universal, the power to see the universal in the individual that was due the fact that amid the crumbling of Spain's empire and her decadence as a nation, the character of the individual Spaniard remained intact. " No hay más fortuna que Dios... Viene el mal como castigo, viene el bien como regalo " (2). The rest, the accidental, what is commonly looked upon as fortune, the dance and din of circumstance does not concern the individual. Fortune, this earthly fortune, the work not of God but of the errors and vanity, the overweening presumption and thoughtless expansiveness of man, " es de aspecto tan confuso, De tan dudoso semblante, De tan engañoso trato, Y de condición tan facil Que a quien la mira parece Que diversos rostros hace " (3). From this changing face of things, this fortune in the narrower sense (ventura), these changing quicksands of circumstance there is no material refuge :

> Que tambien van a las Indias
> Las desdichas con los hombres (4).

" Ca como la más fadas ha ". " Vencer puede las estrellas El sabio mas no los hados ". Alarcón, who sets so much store by human character, says that :

(1) Mariana distinguishes between *Providentia, fatum* and *arbitrium.*
(2) Calderón, *La Exaltación de la Cruz.* I, 12.
(3) Calderón, *Saber del mal y del bien.* I, 12.
(4) Alarcón, *Todo es ventura.* I, 8.

Digitized by Google

La ciencia filosófica, el prudente
Discurso y el valor de los humanos
No evita los destinos soberanos (1).

On the other hand Doña Ana in another play by the same author declares that :

Del cielo es la inclinación :
El sí o el no todo es mío,
Que el hado en el albedrío
No tiene jurisdición (2).

It was characteristic of so individualist a nation as the Spanish that amid the misfortunes of their country and the mockery of all their hopes and endeavours they should still stand forth champions of free-will. In Calderón's *El mayor monstruo los celos* we see fatality closing round the individual's utmost endeavour; man's answer to these bludgeonings of fate is that consistency of character portrayed by Cervantes and in the plays of Alarcón, and evident in the pictures of Velazquez. Character is destiny : *ἦθος ἀνθρώπῳ δαίμων*, and what a destiny ! *Πᾶν ἔστιν ἄνθρωπος συμφορή*.

But this external fortune is often only a kind of *desatino-destino*, due to human error; the wiseliest laid plans of mice and men often miscarry through some long-drawn error inherited down the centuries. The man of character can spiritually still conquer, since he can value himself and others not by what they are but by the aim, tendency and aspiration of their whole life :

El ome que es firme todo lo puede vencer

said the medieval *Poema de Alexandre*. Todo? Calderón seems to answer : only in a Stoical passive sense :

Que a la desdicha fuerte
Sabe vencer la prudencia,
Sufrir con ella el rigor

(1) Alarcón, *La amistad castigada*. II, 1.
(2) Alarcón, *Las paredes oyen*. I, 18.

Digitized by Google

Del tiempo y la fortuna,
Deidad bárbara, importuna,
Hoy cadaver y ayer flor,
No permanece jamás [1].

Here we see clearly that fortune is regarded not as by any means divine but as the secondary accidental play of circumstance. If the individual set himself actively against this capricious and powerful pagan goddess, he may find, like Calianax in *The Maid's Tragedy* that " a few fine words have overthrown my truth ", and be constrained to " live in all the spite of wreakful heaven ". " Hay hados inexorables Que dan la muerte, sin culpa De quien muere ni quien mata " [2]. In the seventeenth century there is a natural tendency to dwell on man's ineluctable destiny : " Todo tiene su estrella antes de nacer " [3]; " A fuerza del hado no hay humana resistencia " [4]; yet Calderón insists, almost in the words of Alarcón, on :

el albedrío
Que aun no reconoce al cielo
Jurisdición [5].

" Las cosas advenideras no penden de las estrellas sino del libre albedrío del hombre " had said Fray Luis de Granada [6]. If it seemed otherwise, it was because man took too materialistic a view of events, or because man since the Renaissance had accustomed himself more and more, in the words of Granada's great contemporary, Bishop Osorio, " non a Deo pendere sed ingenio suo niti ". The error lay in imagining that there was contradiction in the two halves of this brief Latin sentence,

(1) Calderón, *El Príncipe constante*. II, 3.
(2) Calderón, *Fortunas de Andromeda y Perseo*.
(3) Calderón, *Amado y aborrecido*. II, 20.
(4) Calderón, *Luis Perez el Gallego*. II, 3.
(5) Calderón, *El Pastor Fido*. Act II.
(6) *Introducción al Simbolo de la Fe* (Bib. Aut. Esp.) Vol. VI, p. 481.

Digitized by Google

that " a Deo pendere " and " ingenio suo niti " could not work best together, not separately; " a Deo pendere " being as it were the string that made the top to spin and prevented it from lolling motionless on one side. The real victory of man's will over external circumstance lay in a sense of spiritual values :

> Estimando la victoria
> En más que la posesión (1).

" El más glorioso lauro Y triunfo más gentil No es de quien le pretende, De quien le rehusa sí " (2). Things gained are lost, but great things done endure.

The conception of fortune as something purely accidental is present in the writers of the sixteenth century, it coincided with the spread of the doctrine of Stoicism, which saw in the world a perfect divine law rendered imperfect in its working owing to the sin and error of men. At the end of the century López Pinciano insists on the accidental, external character of fortune " Veis que no hay razón ni se puede hablar para estos casos de fortuna; y por eso con razón los filósofos la definieron sin ella, diciendo : ' Fortuna es causa accidental acerca de los hombres, a diferencia del caso que es acerca de los brutos... Es causa accidental y no guiada por razón ' " (3). The dramatist Cueva a few years earlier in one of his plays has the lines :

> No de fortuna el casual gobierno
> Reparar puede el mal terrible y fiero :
> La providencia eterna, aquel superno
> Poder que rige el estrellado impero,
> Ha de ser el refugio a mi fortuna,
> Y no el auxilio vano de Fortuna (4).

(1) Alarcón, *Mudarse por mejorarse*. II, 1.

(2) Calderón, *Duelos de amor y lealtad*. III, 15. Cf. Mexía, *Silva de varia lecion*. II, 38.

(3) *Filosofía Antigua Poética* (1894 ed.), p. 56.

(4) *Tragedia de los Siete Infantes de Lara*. Act IV. *Comedias y Tragedias*. Vol. I (1917), p. 138.

Digitized by Google

López Pinciano also says that " Fortuna hay acerca de los hombres sabios y necios, pero acerca de los sabios y premeditados mucho menos " (1). In the following age it was natural that more emphasis should be laid on the difficulty or impossibility of material escape, even for the wisest " Todo vive sujeto a la mudanza " (2); " inconstantes sus efectos (de la Fortuna) Y esta vida breve flor " (3). " Die Dramen Calderons spiegeln die tragische Weltanschauung durch die Darstellung der Nichtigkeit menschlicher Kraft im Widerspruche mit den Gesetzen einer sittlichen Weltordnung nicht bloss im Allgemeinen ab; sondern sie fassen überall zunächst die Unzulanglichkeit menschlicher Einsicht und Voraussicht ins Auge " (4).

Man had been torn from his natural base, and his life was filled with a new uncertainty. " The sustenance which we obtained from the earth we now expect from the winds and waves " said the historian Mariana. The heroism of the Spanish in the sixteenth century had ended in one defeat after another. It might be true that :

> the fated sky
> Gives man free scope, only doth backward pull
> Our slow designs when we ourselves are dull;

but to the Spanish of the seventeenth century man's designs had not the appearance of having been too slow or dull, rather too rash and vast; they had ended in ruin, and there was no comfort in external nature; everywhere was emptiness and deceitful show, even the running water, the light, the blueness of the sky : " ¿ Lo que se ve mentir puede ? Sí " (5). Thus it was natural that the *albedrío* insisted on by the writers of

(1) *Op. cit.*, p. 57.
(2) Calderón, *Los tres mayores prodigios*. Act III.
(3) Calderón, *La Gran Cenobia*. I, 10.
(4) *Jahrbücher der Literatur* (Wien 1839) ap. A. Farinelli, *Ensayos y Discursos de Crítica Literaria Hispano-Europea* (1925), p. 635.
(5) Calderón, *Mañana será otro día*. III, 2.

Digitized by Google

that age should be of a less optimistic kind than man's "free scope". Man's best wisdom was to accept his fate in Stoic fortitude: "haz voluntad lo que ha de ser por fuerza" (1); his only hope to construct above the raging sea of circumstance the lonely citadel of his soul. Thus the many-coloured individualism of the Renaissance turns again to the lonelier, severer individualism of the Middle Ages, with an added desolation of *desengaño* and despair. The polished citizen of *Il Cortegiano* becomes more "renfrogné, mal courtois, sombre, pensif et rude". The "mal del alma" has conquered Renaissance man. But above this desolation the spirit of the individual is still, like that of Don Quixote, invincible. He has been broken by windmills, trodden underfoot by herds of swine; but if he has no longer the active will to cooperate in a national greatness, he finds in his Spanish Stoicism a victory over fate: "Fortius ille facit qui miser esse potest".

42. *All life's a dream*

On entering the brilliant, artificial world of Calderón's drama, one realizes that one has reached an end, and one no longer looks for more than a few pressed flowers, fragrant, desiccated and complete, like the plays of Cubillo de Aragón. The figures of the later drama may move and gesticulate, they may even have the power to charm and fascinate; but they will never come close to us, they will never really come to life, we seem to be watching them under glass or through green depths of transparent water in an exquisite unreality. The clear dawn of Lope de Vega has passed away, the spontaneous frolic wind of Tirso de Molina no longer moves at high noon among the flowers; one is at the evening of a long summer's day, and the flowers stand motionless, parched and rigid,

(1) Calderón, *El Monstruo de la Fortuna*. I, 2.

Digitized by Google

like figures cut in myrtle (to use the dramatist Alarcón's phrase), against a sky still charged with all the marvels of the sunset. Calderón writes, as Velázquez paints, in a world of crystallization. Poetry has become stylized. Other poets before Calderón had called life a dream. Almost a century before Calderón was born, Gil Vicente has the lines :

> For your life's a dream, that breaking
> With the dawn of death, forsaking
> Sleep, thereafter knows no sleep
> Nor any waking (1).

But now the very dream had become artificial and unreal, a dream within a dream :

> Que toda la vida es sueño
> Y los sueños sueño son.

It only remained for the individual to look out on this unreal world with the consolations of faith and the fortitude of renunciation, to cultivate the beauty of asceticism and consider the lilies of the field :

> el clavel más pequeño
> Del pincel de Dios es rasgo,
> Y no hay poder en el suelo
> Que criar una flor pueda (2).

How are we to explain this crystallization (which, although it might and did produce some marvellous effects, was nevertheless a paralysis and an ending) after the naturalist revival, apparently so full of vigour, of Tirso de Molina and Cervantes, and after the living revolt of Góngora? Was it due, as some think, to the fact that Spain had adopted the Renaissance only in its external forms without receiving its spirit, and had never become truly modern? Was it, rather, due to the Renaissance itself, its extreme logical conclusion? Some critics see in the Spanish seventeenth century a triumph of

(1) *Barca do Purgatorio*. English translation (1929), p. 47.
(2) Calderón, *La Sibila del Oriente*.

Digitized by Google

Spanish realism or naturalism over the art of the Renaissance:

Es el triunfo en el arte de lo español sobre lo extranjero, renacentismo y clasicismo. Pero decir arte español es decir realismo, y decir arte clásico es decir idealismo. El teatro y la novela de esta época son, por consiguiente, el triunfo del realismo sobre el idealismo, triunfo enteramente español... El teatro de Lope y la novela de Cervantes, como la pintura de Velazquez, pusieron en ridículo todo lo clásico, fueron el triunfo del realismo español sobre el clasicismo italiano (1),

asserts a modern Spanish critic. A distinguished French critic says to much the same effect:

Le XVIIe siècle, qui fut en Espagne, quoiqu'on l'ait trop peu remarqué, une période de réaction contre l'italianisme, ne chercha pas seulement à puiser directement dans les trésors des littératures antiques: il renoua aussi ses traditions avec le XVe siècle (2).

Surely Spain had never broken off her relations with the fifteenth century, and surely Lope de Vega, Cervantes and Velazquez were children of the Renaissance, and all three had felt Italian influence to the full and expressed this influence in their work. Modern critics are apt to be narrower and more exclusive than the writers of the Golden Age. But if it were true that those writers were narrowly and exclusively national, it would say but little for the vigour and stimulating power of Spanish realism, since Cervantes was followed by barrenness in the novel, and the Spanish drama after Lope de Vega tended to become artificial and unreal. On such lines one might argue that the national revival had killed not only the Renaissance but literature. A Spanish critic, possibly under the influence of foreign critics (the deleterious influence of critics hailing from thriving countries and failing to understand the former greatness of a country become less prosperous) wrote in 1855:

Pero el renacimiento que, fecundado por una nueva filosofía entonces llena

(1) J. Cejador, *Historia de la Lengua y Literatura Castellana*. Vol. IV (1916), pp. 43, 44.

(2) L. P. Thomas, *Gongora et le gongorisme*, etc. (1911), p. 68.

Digitized by Google

de sávia, produjo en otras naciones consecuencias muy felices, no las tuvo entre nosotros tan ventajosas, porque le subordinamos nuestra originalidad, hasta llegar a sofocarla, y seguimos rindiendo tributo al escolasticismo, ya bastardeado y exhausto de alientos fecundadores. Estas causas influyeron en nuestro suelo notablemente en la corrupción del gusto (1).

But were the results of the Renaissance less *felices* in Spain than in any other country? Was it not the Spanish who gave new life and content to the Scholasticism here described as " bastardeado y exhausto ", and did not Scholasticism, thus enriched, in its turn give a new vigour to the Renaissance? In masterpieces of literature and art it is not easy to place the Spain of that period behind any other European country. Nor is it less difficult to accept the view that Spain welcomed the Renaissance in a spirit of slavish imitation, losing all originality and national flavour. Renan's remark that " the Spanish more than any other people in imitating retains its personality " was as true then as at any other time. But it is at any rate surely a strange contradiction to give this reason for Spain's decadence and in the same sentence to give as a further reason that Spain clung to Scholasticism. A penetrating Spanish critic of to-day, writing three years before Herr Klemperer, seems to agree with the German critic that Spain accepted the Renaissance in a purely external sense :

Con el Renacimieno el Teatro sacro languidece; es una fórmula seca sin vida. La inspiración poética va por otro lado. Las " Humanidades " han muerto el ideal cristiano del Arte. Mejor dicho, se ha agotado él mismo. Un soplo de vida, de naturaleza, hace huir el asceticismo y devoción medioevales. En España no ocurre esto : *el espíritu cristiano sigue en los siglos XVI y XVII*. El Renacimiento se realiza solo en lo externo. El Arte medioeval llega a su suprema y última manifestación en nuestra edad de Oro, fundida su inspiración con las maravillas técnicas de lo moderno. Es la pintura del Greco y de Ribera, el humorismo del Quijote, la moral de Gracián y Quevedo, y el teatro de Calderón (2).

(1) M. Cañete, *Observaciones acerca de Góngora*, etc., reprinted in *Revue Hispanique*. N° 109 (Juin, 1919), p. 285.

(2) A. Valbuena Prat, *Los autos sacramentales de Calderón*, in *Revue Hispanique*. N° 139 (Juin, 1924), p. 11.

Digitized by Google

Perhaps one may let the matter rest there, for if one denies that El Greco was a Renaissance painter one may legitimately deny that Fray Luis de León was a Renaissance poet and Cervantes a Renaissance prosewriter. Yet it is possible to exaggerate the paganism of humanism and the Renaissance in Italy. Humanists like Petrarca were ascetic enough in their devotion to learning; and if in the first enthusiasm for the Greek and Latin texts and statues there were foolish scoffs at Christianity, the Christian spirit soon reasserted itself, although it never attained in Italy the national fervour which characterized it in Spain. It is certainly rash to maintain that the Renaissance must lose its spirit if it come into contact with that of Christianity.

There are writers who say that Spain's failure was caused by giving too ready a welcome to the Renaissance, and other writers who attribute her failure to the fact that she did not accept the Renaissance. But before venturing to explain the failure, we should satisfy ourselves that the failure existed; and this it would be very hard to prove. No country prolonged production of masterpieces with greater continuity for a century and a half, from the *Celestina* to *El Criticón*; and when Italy had lost all literary and artistic vigour, Spain continued to produce original masterpieces. Under the influence of the Renaissance every literary form attained new splendour in Spain. The dialogue form was given a Renaissance setting. The pastoral novel was introduced and flourished for about three quarters of a century from the year 1559. The short *novela* was introduced, at the very time when, according to some critics, Spain broke with Italy. The Renaissance epic was composed in Spain with much vigour during three centuries. Literary theory of the Renaissance started in Spain with El Brocense and Fox Morcillo in the middle of the sixteenth century and produced some most interesting treatises during the following three quarters of a century. History had pierced

Digitized by Google

through the chronicle in the severe Ayala; in the sixteenth century it produced the masterpiece of Mariana and the work of the scrupulous Zurita, forerunner of exact historians such as Capmany and Masdeu, more critical than Ocampo, more universal than Mendoza or Luis de Avila. Lyric poetry was not only given all the new forms but was sometimes filled with a depth and originality not usually associated with the metres of Italy. The twentieth century Modernists, not confining their attention to rhyme, what Quevedo called "ley de consonantes dura y recia", took the long metres and, so to speak, broke all their bones, till they became as supple as an acrobat. Castilian poetry, so often hammered from without, was moulded from within deliciously to a new subtlety. Yet perhaps less new than was imagined. The supple seventeenth century *Epistola Moral a Fabio*, the penetrating and immediate art of Góngora, that of Lope de Vega, subjective and intense; the poetry of Luis de León, full of muted effects and pliant rhythms; the subdued scholarly accents of Francisco de la Torre (still "the mysterious Francisco de la Torre" as Forner called him in the eighteenth century), Escrivá's intimate "Ven muerte tan escondida"; the hushed rapture of the sonnet "No me mueve mi Dios" (with its abundance of e-sounds as in Luis de León, a naked flight of the spirit, as is the mystic song of San Juan de la Cruz): these and much other verse of that time show the excellent use the poets of that age made of their new opportunities to fuse form and spirit. Even Herrera el Divino, in search of "new and more perfect kinds of loveliness", is not always high-sounding and grandiloquent, as in his great odes with their Biblical magnificence. He also can be flexible and subjective, writing without the Miltonic golden potato in his mouth: "Cándida luna que con luz serena". And when we read such a line as León's "Repuestos valles de mil bienes llenos", we realize that we have not very far to travel to the exquisite pliancy

Digitized by Google

and supple rhythms of the Modernists, although in time it is a long journey, the way lying through the glittering glaciers of Culteranismo, over the flat plains of the eighteenth century and past the sounding waterfalls of the nineteenth.

If the Spanish writers of the Renaissance retained their ethical or allegorical conception of poetry, this gave their work a permanence, a sincerity and an universal character which it could scarcely have received from any theory of art for art's sake. And if they were always constrained to face both ways, with one eye on the Italian theorists, the other on the national requirements, this did not mean that they rejected the spirit of the Renaissance, but that out of their amazing abundance they added to this spirit that of the traditional democratic literature of Spain, that of the Hebrew poetry and the Bible, and, in a smaller degree, Moorish influence. The epics of the Renaissance not sufficing for the national requirements, they added the novel, the epic in prose. To the classical drama (and this only attained splendour in France in the seventeenth century, not in Italy in the sixteenth) they added the great national drama of Spain. They accepted and wrought profusely in all the Italian metres and added an immense literature in *redondillas*. They received the romances of chivalry and gave them a twofold answer, in the mystical treatises and in the picaresque novels (with which may be bracketed some autobiographies of the time). Yet all these new kinds were in different ways profoundly influenced by the Renaissance, from which, indeed, there was no escape in that age. Even Cristóbal de Castillejo was a poet of the Renaissance (1).

The Renaissance epic had a tremendous progeny in Spain, but the Castilian genius sought in vain to absorb it into the

(1) See M. Menéndez y Pelayo, ap. Cristóbal de Castillejo. *Obras*. I (Clásicos Castellanos) ed. J. Domínguez Bordona, *Prólogo* (1926), p. 20 and E. Bullón in *La Epoca* (Madrid, 18 de Abril de 1926) : *Cristóbal de Castillejo y la influencia renacentista en la poesía castellana.*

Digitized by Google

national literature. Epic poets chose national and contemporary themes but always seemed to remain in the margin of the national life, unable to stir the soul of a people. The Spanish drama for the best part of the sixteenth century received the classical influence rather than the popular and national. Even Cueva never freed himself from the classical drama, and the shadow of Electra seems to hang, perhaps even a little comically, over Gonçalo Bustos waiting for his avenging son in *Los Siete Infantes de Lara*. But a few years later, with Lope de Vega, who was nearly twenty when Cueva staged his plays at Seville, and Tirso de Molina, the national drama was triumphant. The Italian origin of the Spanish *novela* was unmistakeable, so that Cervantes' rivals could sneer perversely at his lack of originality. Yet how Spanish and thoroughly acclimatized is the *novela* in his hands. Gracián in the middle of the seventeenth century belittled Spanish historians; yet they had shown a real originality in the sixteenth century. Here too the Renaissance made itself fully felt in Spain, they had the classical model persistently before them. Mariana, Hurtado de Mendoza and others wrote in imitation of Livy, Sallust and Tacitus; but Mariana, who was, as Chapelain said, a " maistre écrivain ", produced a national masterpiece, " escrita con elocuencia y artificio maravilloso ", owing to his mastery of style, concise and idiomatic in Latin, equally excellent in his Spanish version, although a little more redundant (the single word *carus* is rendered *agradable y amado*) and slightly archaic (Saavedra Fajardo in the *Republica Literaria* says that Mariana dyed his hair white). It was comparatively seldom that the Spanish historian wrote, like Mariana, merely from " the materials collected by others " or relied on his classical style only, like Solís. Hurtado de Mendoza, Luis de Avila, and many of the historians of the New World, wrote as eyewitnesses of the events described and could thus combine classicism with life and personal experience. Vives and Paez

Digitized by Google

de Castro wished that the writing of history should be less externally heroic, and Fox Morcillo in his *De historiae institutione* wished it to be written " ad publicam utilitatem ".

Señor Altamira (1) notes that despite the new broad-minded and original conception of history expressed by Paez de Castro and Vives, Spanish historians continued to write of external events. Yet how constantly they record vivid details and personal observation. Here are no formal and frigid exercises like the rhymed histories of the epic poems, but living national chronicles in classical form.

In Spanish lyric poetry of the sixteenth century there is the same dualism. The introduction of the Spanish measures into Spain by Boscan in 1526 was followed by rapid development of their possibilities: Garci Lasso, their perfector, died in 1536; the first known Spanish sapphics are dated 1540. A host of poets sprang up in the Peninsula, some of them great poets, although technically Garci Lasso remained supreme. There were the Castilian schools of Salamanca and Madrid, the Andalusian schools of Seville, Antequera and Córdoba, the poets of Valencia and Aragón. The Renaissance in Spain was fruitful of excellent verse, although there is comparatively little of " creamy smoothness " in Spanish literature. But the dualism (apart from the metric reaction of " el quejoso Castillejo " and his followers) consisted in the fact that mere imitation of Petrarchan love poetry jarred with the vital sincerity characteristic of Spanish literature; and the greatest of these poets: Herrera, who sought, like that other " Hebrew in soul ", Milton, to build himself a sublime poetic style; Luis de León, who gave new significance to common words, like Wordsworth; and San Juan de la Cruz, taking national and religious themes, and mingling the influence of Hebrew poetry with that of

(1) R. Altamira, *Historia de España y de la civilización española*. Vol. III, p. 565.

Digitized by Google

Greece, Rome and Italy, produced a powerful and original poetry which has rarely been excelled in any literature, a poetry of vital significance, blended of many ingredients, as Ronsard blended the Greek and Gaulois elements (the *parfum du terroir* of his native Vendômois) in his living, penetrating verse.

In the same way the Renaissance colours and illuminates the treatises of the Spanish sixteenth century ascetic and mystic writers with a glow the more enduring because of the essential character of their subject matter. The works of Luis de Granada, Luis de León, Estella, Malón de Chaide, Osuna, Juan de Avila, Juan de los Angeles, San Juan de la Cruz, Santa Teresa, can be read with the keenest aesthetic appreciation by any cultured pagan. In them is to be found that unity dear to the Castilian mind, the fusion of the individual and the universal, of intellect and will, form and spirit, subject and style, religion and beauty, Scholasticism and the Renaissance, the poetical and the practical, the human and divine in a manner scarcely shown by any other literature. This was the reward of Spain's broad treatment of the Renaissance. It was possible to combine religious fervour and artistic fervour, subtle thought and harmonious phrase.

It is the energy and abundance of these writers which, paradoxically, explains that crystallization was more marked in Spain than elsewhere, or explains why we mark it more in that country. For Culteranismo produced in Spain a more prolific (and indeed a more living) literature than in other countries owing to the vigour with which the Spanish refused to accept defeat, refused to acknowledge the dotage of the Renaissance and insisted on renewing their spiritual father's youth by a magic bath, wrestling heroically against paralysis and still striving to fill with life the hollow forms. That had been Spain's attitude throughout the Renaissance. Spain accepted the Renaissance in its external form and with whatever spirit there was in it; but she had a suspicion from the first that the

Digitized by Google

Renaissance was largely external, that in so far as its spirit was pagan it was completely artificial, and that its theory of imitation was narrowly idealistic. There was a tendency to hollow form and abstract rhetoric. The Spanish could even believe that there might be more variety and significance in the national octosyllabic metre than in the long metres of Italy (which, as Argote de Molina took good care to note, were not entirely new to Spain); a view partly vindicated by the amazing capacities of the *redondilla* as displayed in the Spanish drama, where it can be almost as various as English blank verse. Not in vain had Castillejo, Gálvez Montalvo and even the humanist Hurtado de Mendoza championed and practised " le vers ailé, chantant, de huit syllabes ". The *lira* stood half way between the long metres and the octosyllable and achieved penetrating depths, the very reverse of hollowness, in the hands of Luis de León and San Juan de la Cruz. Is it possible for a moment to maintain that the acceptance of the Renaissance by these Spanish poets was merely mechanical and external, that they had not imbibed the whole spirit of the Renaissance? But Fray Luis de León's art was based in Scholasticism, as was the exquisite verse of San Juan de la Cruz, the poetry of Tirso de Molina and Calderón, the Renaissance scholarship of El Brocense. And Fray Luis was religious, a fervent Christian, an Augustinian friar. How are we to reconcile this with the spirit of the Renaissance? Certainly not by saying that he only accepted the Renaissance in its external forms. There never was a writer more thoroughly imbued with the Renaissance spirit than Luis de León. But the contradiction is only apparent unless we regard the Renaissance as a narrowness and limitation, not as a quickening new life of the spirit, ready to receive every influence provided it were living. And what could be more living than the poetry of the New Testament? What, it might be answered, could be more dead than Scholasticism?

Digitized by Google

But the Spanish were among the first to react against pedantry, the pedantry of the grammarians, and dialecticians, the Scholiasts and the Scholastics; and they might legitimately claim the right to react against the view that the Renaissance must be a narrow imitation of Greek and Roman antiquities. The fact that Scholasticism was retained by the Spanish, renewed in the hands of Vives, Vitoria, Cano, Soto and Suárez, explains, as we have said, not the failure of the Renaissance in Spain but its success and the long duration of the Golden Age. In defending the broader, integral view of the Renaissance, in insisting on unity and a centralizing rhythm combining life and literature, Spain was certainly near to the spirit of classical antiquity.

The individual in Spain retained his religious faith and could at the same time accept all the Renaissance love of Nature and of beauty. Nowhere were more vigorous and persistent efforts made than in Spain to keep the Renaissance alive, to connect this fascinating golden fruit by some means with the tree from which it had fallen, since it was easy to foresee that if left lying it would soon become rotten. The Spanish stiffened the Renaissance with Scholasticism, gave it a democratic basis, filled its sails with the spirit of mysticism and struggled in its old age to ward off the crystallization to which it inevitably tended. Scholasticism, mysticism, Gongorism were rather the renewal than the negation of the Renaissance.

And it was the same with the democratic and national elements introduced. Far into the seventeenth century Spain persisted in retaining the group interest " ¿ Y quién es Fuenteovejuna ? Todos a una ". Spain's greatest originality has always sprung from the soil, from giving a deeper meaning to familiar themes, dipping, as it were, into the garnered wisdom of the ages and emerging clothed in a generous vein of universal humanity; in heightening the value of ordinary material; in seeing the universal in things, finding it often in the humble anonymous

Digitized by Google

figures like those of the *Cantigas* of King Alfonso X, figures in which even the accidental seems permanent and universal. There is always the tendency to merge the individual in the universal, and in so doing to give new significance and power to the individual. Don Jorge Manrique's sorrow stands out the more distinctly because it is merged in the universal theme. This concern with the universal, part of the Spanish love of unity, is seen in the most subjective poets. If we compare Shelley's " I could lie down like a tired child " with Rubén Darío's " Aquí junto al mar latino ", we see that, while the English poet is thinking only of his own grief, the Latin poet, equally individual, equally subjective, yet gives a touch of the universal to his poem. And this universalism does not cramp, it gives greater freedom to the individual. Individuals and details become sharper and more distinct by virtue of the higher unity. In Baroque the details break through the unity, like young vipers devouring their mother; and it was this descent from genius to talent, so to say, the loss of the generous creative power to contain the utmost wealth of detail in an embracing unity, that spelt the decadence of Spanish art and literature.

The great Spanish writers, as though instinctively conscious of this power, work with no neat, methodically ordered plan; the carelessness is deliberate and springs from a horror of the mechanical and from an artistic instinct to combine great subtlety with great simplicity, as though aware that even the transparent may have its mystery. And in spite of this fragmentary character, the accumulation and emphasis of detail, they achieve unity. The unity of so careless, rambling a tale as *Don Quixote* is evident to all. And it is no small achievement to have attained an unfailing sense of rhythm and proportion without a trace of the mechanical, like men measuring time not by clocks but by " horas de sol ". It is the traditional national element which in Spanish literature and art supplies

Digitized by Google

this rhythm. The Renaissance individual in Spain always retains a certain consideration for others, a regard for God and men, " para servir a Dios y a la buena gente ", whether it is the individual as lover (Don Juan), as reformer (Don Quixote), as independent noble or peasant *(Del rey abajo ninguno*; *El villano en su rincón)*, as *pícaro (Guzmán de Alfarache)*, adventurer (Miguel de Contreras or La Monja Alferez), thief *(Rinconete y Cortadillo)* brigand *(El Tejedor de Segovia*; *El Condenado por desconfiado)*, navigator (El Cano) or *conquistador* (Cortés) : they all seem, with something of the spirit of the missionary (San Francisco Xavier) and the mystic (San Juan de la Cruz) and the religious reformer (San Ignacio de Loyola), to seek to bring their life under a central unity. Yet it will scarcely be denied that these individuals are as rich and varied as any individuals of the Italian Renaissance. And the greatest, most complicated, many-sided and universal among them, Don Quixote and Don Juan, were born when the Renaissance in Italy had become incapable of vital invention. But even in Spain the Renaissance (the Renaissance, the discovery of the New World, the growth of cities) had produced its most fatal effect of a divorce between literature and life, between culture and the people, and thus sank to its own level. The prolonged fight of the Spanish failed as it was bound to fail; but not before it had provided a vital new literature in the drama and in *Don Quixote*. The people had now become the " vulgo ", cut off from its ancient traditions; the mystics after a brief half century of existence had disappeared; Gongorism continued to hammer ineffectually, and with an eye to effect, the surface of a shell from which the life had departed. Michelangelo's Adam had been born into an artificial age.

In vain Calderón creates him afresh in his *autos*. In *El Pintor de su deshonra* the newly created " Naturaleza humana " is filled with wonder and admiration for the beauty of the universe :

Digitized by Google

Qué hermoso es el arrebol
De aquel astro singular, etc.

And Gracia answers his divine surprise with dust and ashes:

Tal vez un cadaver veas
Yendo a ver una hermosura (1).

In the *auto La Vida es Sueño* man (El hombre) exclaims:

Quién me trajo a una esfera
Tan rica tan suntuosa
Y tan florida...

And Entendimiento answers: Dust thou art:

Polvo fuiste, polvo eres,
Y polvo después serás (2).

In vain Gracián took man away from civilization and placed him (Andrenio) in a desert island; and exhorted his contemporaries to renew themselves by looking on the world around them as newly created: "los varones sabios vuelven atrás, renovando el gusto y contemplando cada cosa con novedad":

Lo que ayer fué un pasmo hoy viene a ser desprecio, no porque haya perdido de su perfección sino de nuestra estimación; no porque se haya mudado, antes porque no y porque no se nos hace de nuevo. Redimen esta civilidad del gusto los sabios con hacer reflexiones nuevas sobre las reflexiones antiguas, renovando el gusto con la afirmación (3).

In vain even was the remedy of Cervantes, who had taken man not to a contemplation of the Universe nor to a desert island, but, casting off a too narrow citizenship, into the fields and the genial company of his fellow-men, of the toilers and tillers of the soil. It was in vain, since the people were now learning to look away from the soil towards the cities, and to copy the literature of the cultured at the expense of their own literary traditions. The long series of Spanish revolts against

(1) See A. Valbuena Prat, *Los autos sacramentales de Calderón* in *Revue Hispanique*. LXI, pp. 101, 102.

(2) Calderón de la Barca, *Autos Sacramentales*. Edición y notas de Angel Valbuena Prat (Clásicos Castellanos) 1916, p. 216.

(3) Gracián, *El Criticón*. Part I, crisi 2 and crisi 3.

Digitized by Google

the inherent hollowness of the Renaissance, the injection of democracy, scholasticism, mysticism, naturalism, gongorism, had been of only temporary avail. The Renaissance was dead even in Spain.

The subject of the Renaissance in Spain is a vast one; and these notes have only hovered unsystematically about its fringes. A scholar with the gifts, knowledge, and living enthusiasm of Menéndez y Pelayo and with a longer life than his or greater opportunity of concentrating on this one subject, might achieve success in treating it worthily. It found a worthy bibliographer in Nicolás Antonio in the seventeenth century, a worthy critic in Menéndez y Pelayo in the nineteenth. But the words of Bonilla y San Martín are as true to-day as when they were written thirty years ago :

Historia litterarum renascentium apud Hispanos, etsi memoriae dignissima, etiamnunc scribenda est. Praecipua quidem habemus opera super quibusdam illius aetatis viris, necnon elucubrationes aliquot (quarum nonnullae magni ponderis) tempora quaedam tractantes; tamen nullum scriptum verè absolutum exstare, nemini notum non est. Nihilominus vix est ut instauratio aliqua litteria, saeculo XVI ineunte, magis dignanda sit quam Hispanorum gentis [1].

Meanwhile, happily, a long series of monographs on individuals and phases of the Spanish Renaissance have seen the light, and researches are going forward in the Spanish archives. May it in the twentieth century find a historian worthy of its multifarious splendours. For it is a fascinating theme, and its presentment with knowledge and understanding may have an important influence on the Spanish literature of the future, and, indeed on the future of Spain. When Spain really studies and understands her own Golden Age this may lead to new masterpieces of a very original kind, based in the sane tradition of Spanish realism; and birds will sing again in last year's nests.

Aubrey F. G. Bell.

[1] *Clarorvm Hispaniensivm Epistolae Ineditae* (Excerpta e Revue Hispanique, VIII) Parisiis, 1901, p. 7.

Digitized by Google

INDEX

Abril (Pedro Simón), 357, 369, 433.
Acevedo (Alonso de), 458, 503, 513, 544, 560.
Acosta (José de), 351, 434, 501, 526, 551, 559, 560, 612.
Acuña (Hernando de), 343, 359.
Aeschylus, 434.
Agustín (Antonio), 357, 370.
Alarcón (Juan Ruiz de), 341, 347, 406, 408, 409, 425, 495, 503, 514, 546, 574, 608, 619, 622, 625.
Alba, Duke of, 344.
Albornoz, Cardinal, 330.
Albuquerque (Alfonso de), 359.
Alcazar (Baltasar del), 455, 559.
Alderete (Bernardo), 363.
Alderete (Diego Gracián de). *See* Gracián.
Alemán (Mateo), 437, 472, 496, 602.
Alexandre, Poema de..., 620.
Alfonso (Pedro), 330.
Alfonso V, 330.
Alfonso X, 381, 384, 422, 423, 438, 583, 636.
Alonso (Dámaso), 483.
Altamira (Rafael), 321, 368, 405, 632.
Amadís de Gaula, 408, 416.
Ambrose, St., 345.
Amyot (Jacques), 435, 442.
Anales Toledanos, 438.
Anaxagoras, 560.
Andrés, 'el Griego', 361.
Antonio (Jusepe), 368.
Antonio (Nicolás), 319, 327, 369, 370, 639.
Antwerp Polyglott, The, 322.
Apelles, 487.
Apuleius, 381, 407.
Aragón (María de), 332.
Arfe, family of, 351.
Argensola (Bartolomé Leonardo de), 385, 387, 411, 412, 436, 450, 461, 464, 491, 499, 516, 541, 567, 598.
Argensola (Lupercio Leonardo de), 398, 421, 450, 497, 499, 531, 541, 592.
Argote (Francisco de), 365.
Argote de Molina (Gonzalo), 351, 385, 593, 634.
Arias Montano (Benito), 322, 357, 358, 368, 403, 478, 479, 499, 517, 542, 559.
Arigita y Lasa (M.), 344.
Ariosto, 320, 353, 354, 380, 407, 416, 426, 444, 456, 461, 463, 464, 466, 467, 472, 558, 589, 609.
Aristotle, 332, 348, 349, 362, 393, 456, 468, 590, 592.
Arjona (Manuel de), 356.
Arnold (Matthew), 325.
Arraez (Amador), 446, 477, 490.
Arteaga (Diego de), 365.
Arteaga (Fray Domingo de), 365.
Artigas (Miguel de), 605, 606.
Ascham (Roger), 443.
Atkinson (William), 559.
Avila (Agustín Bernal de), 371.
Avila (Juan de). *See* Juan.
Avila (Julián de). *See* Julián.
Avila (Luis de), 629, 631.
Ayala (Pero López de), 359, 438, 453, 629.
Azorín, 567.
Azpilcueta (Martín de), 344, 364, 385, 401.

Digitized by Google

Bach (Sebastian), 490.
Bacon (Francis), 325, 326, 329, 338, 358, 393, 559.
Bacon (Roger), 559.
Balbo (Lorenzo), 370.
Balbuena (Bernardo de), 381, 386, 425, 447, 457, 460, 466, 473, 495, 496, 503, 511, 518, 593.
Barahona de Soto (Luis), 467.
Barbosa (Arias), 361, 371, 485.
Barbour (John), 457.
Barjas (César de), 478.
Barrientos (Lope de), 539.
Batres, Counts of, 332.
Becerra (Gaspar), 581.
Béjar, Duke of, 332.
Belmonte Bermúdez (Luis de), 436, 616.
Bembo (Giovanni), Cardinal, 361, 380.
Benavente, Counts of, 332.
Beni (Paolo), 571.
Berceo (Gonzalo de), 381, 382, 422, 512.
Berruguete (Alonso de), 581.
Beruete y Moret (A. de), 604.
Beuter (Pedro Antonio), 351.
Bible, The, 338, 423, 424, 434.
Blake (William), 572.
Boccaccio (Giovanni), 408, 569, 570, 583.
Bodin (Jean), 434.
Bolea y Castro (Martín), 450.
Bonaventura, St. 348.
Bonilla y San Martín (Adolfo), 321, 356, 364, 607, 639.
Book of Common Prayer, The, 365.
Borja, Francisco de. *See* Esquilache.
Bourland (C. B.), 417.
Brocense, El, 340, 354, 355, 357, 363, 367, 392, 432, 440, 501, 526, 537, 548, 549, 551, 554, 559, 560, 588, 592, 628, 634.
Brochero (Luis), 497.
Bruno (Giordano), 346, 529, 578.
Bullón (Eloy), 630.
Bunyan (John), 617.
Burghley, Lord, 542.

Cabrera (Fray Alonso de), 428, 496, 531, 612.
Cabrera de Córdoba (Luis), 328, 393, 400.
Cadalso (José), 388, 434.
Cadeña (Luis de la), 356, 364.
Cairasco de Figueroa (Bartolomé), 564.
Calabria, Duke of, 332.
Calderón (Pedro de), 325, 342, 350, 359, 367, 374, 380, 382, 390, 391, 404, 408, 409, 415, 417, 418, 427, 429, 471, 478, 479, 481, 489, 490, 492, 493, 495, 499, 501, 502, 512, 516, 518, 542, 546, 566, 583, 601, 609, 614, 615, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 634, 637, 638.
Calisto y Melibea, Tragicomedia de. See *Celestina.*
Camões (Luis de), 441, 448, 449, 453, 456, 457, 458, 463, 465, 498, 501, 585, 608.
Campanella (Tommaso), 349, 399, 546.
Cancionero Espiritual, El, 565.
Cañete (Manuel), 627.
Cano (Fray Melchor), 336, 341, 349, 352, 357, 362, 370, 371, 401, 424, 635.
Cantar de Rodrigo, El, 450.
Capmany (Antonio de), 629.
Caravajal (Mariana de), 411.
Cardillo de Villalpando (Gaspar), 365, 371.
Carlyle (Thomas), 454, 543.
Carracido (J. R.), 551.
Carranza de Miranda (Bartolomé), 423.

Digitized by Google

Carranza de Miranda (Sancho), 356.
Carrillo y Sotomayor (Luis), 566.
Cartagena (Alonso de), 331.
Carvallo (Luis Alfonso de), 462.
Casares (Julio), 435.
Cascales (Francisco), 351, 368, 381, 464, 495, 496, 566, 586, 589, 591.
Castelar (Emilio), 479.
Castellanos, (Juan de), 463.
Castelvetro (Ludovico), 456, 592.
Castiglione (Baldassare), Count, 327.
Castillejo (Cristóbal de), 410, 565, 593, 630, 632, 634.
Castillo Solórzano (Alonso de), 381, 442, 489, 490, 500, 568.
Castro (Américo), 320, 321, 376, 392, 520, 546, 557, 600, 607.
Castro (León de), 366, 368.
Castro (Miguel de), 494.
Cazalla, Bishop, 365.
Cedillo (Alfonso), 361.
Cejador (Julio), 626.
Celestina, La, 325, 333, 334, 341, 351, 381, 419, 438, 445, 572, 604, 628.
Cervantes Saavedra (Miguel de), 320, 323, 328, 340, 341, 347, 353, 374, 375, 381, 386, 390, 394, 396, 404, 407, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 437, 442, 459, 462, 468, 470, 471, 473, 474, 490, 494, 495, 496, 510, 526, 531, 533, 542, 544, 546, 551, 557, 558, 563, 566, 574, 578, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 598, 599, 600, 603, 605, 607, 609, 610, 612, 618, 620, 625, 628, 631, 638.
Cervantes de Salazar (Francisco), 335.
Cervatón (Ana), 366.
Céspedes (Pablo de), 487.
Céspedes y Meneses (Gonzalo), 404, 442, 495, 511, 568, 601.
Cetina (Gutierre), 446, 449, 488, 508.
Chacón (Pedro), 531.
Chapelain (Jean), 631.
Chapman (George), 572.
Charles V, 322, 329, 343, 356, 369, 422, 612.
Charles IX of France, 448.
Churriguera (José), 587.
Cicero, 407, 433.
Cid, El, 332, 351, 449.
Cid, Poema de mio, 382, 457, 467, 469, 500.
Clement VII, 322.
Clenardus (Nicolaus), 327, 358, 401, 432.
Coleridge (Samuel Taylor), 434, 573, 611.
Collet (Henri), 534.
Colmenares (Diego de), 496.
Complutensian Polyglott, The, 322, 370.
Cintio (Giraldo), 590, 592.
Contreras (Jerónimo de), 565.
Contreras (Miguel de), 601.
Copernicus, 393, 560.
Córdoba (Alonso de), 448.
Córdoba (Fernando de), 331.
Córdoba, Bishop of, 365, 498.
Coronel (Luis Núñez), 336.
Corral (Gabriel del), 425.
Correas (Gonzalo), 328, 363, 369.
Cortés (Hernán), 359, 511, 558, 610.
Cortona, 364.
Covarrubias (Antonio de), 370.
Covarrubias y Orozco (Sebastián), 343, 359, 360, 370, 385, 389, 400, 433, 435, 493, 564, 567.
Crashaw (Richard), 525.
Creighton (Mandell), Bishop, 553.
Croce (Benedetto), 377, 403, 546, 578.
Cruz, San Juan de la. *See* Juan.
Cruz (Ramón de la), 427.
Cubillo de Aragón (Alvaro), 419, 624.

Digitized by Google

Cuervo (Fray Justo), 383.
Cueva (Juan de la), 382, 410, 455, 517, 552, 589, 592, 593, 622, 631.
Cuevas (Francisco de las), 602.
Cusano, Cardinal, 376.

Daniel (Samuel), 462.
Dante Alighieri, 331, 332, 381, 553.
Darío (Rubén), 636.
Delgado (Rodrigo Dosma), 370.
Delicado (Francisco), 329.
Demosthenes, 407, 431.
Descartes (René), 374, 377, 426, 600, 610.
Diaz (Duarte), 462.
Diaz del Castillo (Bernal), 359.
Disraeli (Benjamin), 380, 612.
Don Quixote, 374, 407, 460, 556, 636.
Drake (Francis), 386.
Drayton (Michael), 462.
Dryden (John), 381.
Du Bellay (Joachim), 508.
Duca (Demetrio), 361.

Earp (F. R.), 575.
El Cano, 558.
Elizabeth, Queen of England, 329.
Encina (Juan del), 419, 485, 509.
Enríquez Gómez (Antonio), 396, 412 544.
Enzinas (Francisco de), 370, 536.
Epictetus, 441.
Epistola Moral a Fabio, 629.
Erasmus (Desiderius), 241, 345, 355, 364, 368, 370, 372, 380, 386, 553.
Ercilla (Alonso de), 451, 454, 456, 458, 459, 462, 463, 585, 593, 609.
Escobar (Baltasar de), 462.
Escobar (Cristóbal de), 361.
Escrivá (Joan), 629.
Espinel (Vicente), 381, 388, 400, 437, 443, 495, 500.
Espinosa (Pedro de), 490, 491, 501.
Esquilache (D. Francisco de Borja, Prince of), 382, 390, 459.
Estella (Fray Diego de), 521, 584, 633.

Farinelli (Arturo), 320, 378, 548, 614, 623.
Feijóo (Benito Jerónimo), 356.
Ferdinand the Catholic, King, 400.
Fernández (Alonso), 448.
Fernández (Diego), 365.
Fernández de Madrid (Alonso), 356.
Ferreira (Antonio), 448.
Ferruz (Jaime), 602.
Figueroa (Francisco de), 491.
Fitzmaurice-Kelly (Julia), 409.
Fletcher (Giles), 465.
Fonseca (Alonso de), 356.
Forner (Juan Pablo), 437, 462, 466, 468, 629.
Forneron (Henri), 537, 561.
Fox Morcillo (Sebastián), 347, 350, 369, 371, 481, 559, 588, 628, 632.
Frías, Duke of, 365.
Froude (Anthony), 458.
Furió Ceriol (Fadrique), 540.

Galindo (Beatriz), 366.
Gálvez de Montalvo (Luis), 450, 634.
Ganivet (Angel), 377.
García (Fray Felix), 402.
García (Gómez), 524.
García de Santa María (Gonzalo), 371.
García Matamoros (Alfonso), 386, 400, 401, 485, 588.
Gélida (Juan), 370.
Gerardo de San Juan de la Cruz, Fray, 393.
Gil Polo (Gaspar), 500, 532.
Ginés de Sepúlveda. *See* Sepúlveda.
Giotto, 331.
Giraldino (Alessandro), 327.

Digitized by Google

Giraldino (Antonio), 327.
Girón (Diego), 361.
Goes (Damião de), 327, 404, 447, 493.
Gómez de Castro (Alvar), 351, 364, 371.
Gómez de Ciudad Real (Alvar), 465.
Góngora (Luis de), 341, 359, 365, 382, 409, 425, 426, 449, 470, 482, 483, 487, 491, 495, 496, 502, 504, 567, 568, 570, 571, 572, 586, 588, 606, 607, 614, 617, 625, 629.
González de la Calle (Pedro Urbano), 321, 586.
González de Salas (Jusepe Antonio), 368.
Goya, 606.
Gracián (Baltasar), 328, 374, 378, 380, 394, 398, 425, 426, 431, 434, 476, 480, 507, 536, 569, 570, 574, 577, 584, 601, 605, 607, 613, 627, 631, 638.
Gracián de Alderete (Antonio), 364.
Gracián de Alderete (Diego), 364, 368.
Granada (Fray Luis de), 336, 345, 350, 354, 383, 387, 389, 391, 393, 402, 409, 424, 433, 442, 469, 481, 485, 492, 503, 521, 523, 526, 531, 534, 548, 553, 559, 572, 578, 621, 633.
Granvelle, Cardinal, 430.
Graux (Charles), 321, 361, 484.
Greco, El, 341, 348, 351, 374, 421, 425, 470, 471, 525, 526, 577, 585, 596, 597, 602, 616, 627, 628.
Grial (Juan), 449.
Grotius, 559.
Guajardo (Alfonso), 365.
Guerrero (Francisco), 490.
Guevara (Fray Antonio de), 361, 439, 479, 497, 510, 517.

Hakluyt (Richard), 474.
Hardy (Alexandre), 590.
Hardy (Thomas), 457.
Haro, Counts of, 332.
Hartzenbusch (Juan Eugenio), 446.
Harvey (William), 561.
Hawkins (Sir Richard), 386.
Hebreo (León), 350, 403, 439, 577.
Hegel (Georg Wilhelm Friedrich), 578.
Heine (Heinrich), 501.
Henríquez (Cecilia), 366.
Henry VIII of England, 365.
Hermosilla (Diego de), 542.
Hernández (Gregorio), 416.
Hernández de Oviedo (Gonzalo), 398.
Herrera (Antonio de), 381.
Herrera (Fernando de), 340, 359, 368, 382, 436, 441, 455, 491, 526, 554, 567, 592, 629, 632.
Herrera (Hernando Alfonso de), 485.
Herrick (Robert), 502.
Hita, Archpriest of. *See* Ruiz.
Hójeda (Diego de), 386, 445, 457, 465, 478.
Holland (Elizabeth, Lady), 497.
Hollanda (Francisco de), 335.
Homer, 331, 364, 365, 377, 380, 406, 407, 446, 447, 462, 469.
Hooker (Richard), 338.
Horace, 331, 332, 340, 345, 407, 497, 566, 569, 588.
Hortolá (Cosmé Damián), 370.
Huarte de San Juan (Juan), 370, 440, 486, 559, 597.
Huerga (Fray Cipriano de), 371.
Huet (Pierre Daniel), 369.
Hugo (Victor), 457.
Hume (Martin Andrew Sharp), 324, 325, 530, 540.
Hurtado de Mendoza (Diego), 326, 328, 369, 434, 497, 629, 631, 634.

Digitized by Google

Ibarra (Martín de), 364, 448.
Icaza (F. A. de), 552.
Imperial (Francisco), 331.
Isabel, Empress, 492.
Isabel the Catholic, Queen, 332, 400, 411.
Isaiah, 412, 485.
Isla (José Francisco de), 443.

James I of England, 329.
Jáuregui (Juan de), 457, 462, 488, 546, 570, 572.
Jebb (Sir Richard), 321, 322.
Juan (Honorato), 364.
Juan de Avilla, Beato, 478, 534, 548, 633.
Juan de la Cruz, San, 341, 346, 358, 382, 391, 392, 394, 421, 477, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 526, 534, 558, 560, 562, 572, 577, 629, 632, 633, 634.
Juan de los Angeles, Fray, 392, 519, 522, 526, 553, 615, 633.
Juan Manuel, Don, 381, 438, 583.
Julián de Avila, 534.

Klemperer (Victor), 321, 553, 555, 557, 580, 627.
Knox (John), 409.

La Bruyère (Jean de), 389.
Laguna (Andrés de), 361, 363, 371, 407, 559.
Las Casas (Fray Bartolomé de), 394.
Lasso de la Vega (Garci), 340, 341, 358, 367, 382, 419, 420, 433, 439, 441, 479, 483, 500, 517, 561, 567, 579, 592, 632.
Lasso de la Vega (Garci), El Inca, 434.
Lasso de Oropesa (Martín), 462.
Lastra (Pedro), 361.
Lazarillo de Tormes, 407, 420, 445, 568, 604.
Lea (Henry Charles), 324.
Lebrija (Antonio de), 328, 341, 345, 354, 357, 371, 403, 407, 438, 439, 442, 485, 554, 559.
Ledesma (Miguel Jerónimo de), 363 369.
León (Fray Diego de), 370.
León (Fray Luis de), 336, 338, 341, 349, 356, 358, 359, 360, 367, 370, 371, 382, 389, 393, 394, 397, 401, 402, 404, 421, 423, 433, 437, 440, 441, 442, 445, 448, 468, 470, 479, 481, 487, 490, 492, 495, 498, 503, 518, 521, 522, 526, 537, 539, 541, 542, 554, 555, 559, 578, 588, 592, 628, 629, 632, 634.
Lerma (Pedro de), 356.
Livro de los Enxemplos, 330.
Livy, 332, 419, 438, 458, 631.
López de Ayala. *See* Ayala.
López de Cortegana (Diego), 381.
López de Gómara (Francisco), 343, 398.
López de Zúñiga (Diego), 364, 365, 439.
López Pinciano (Alonso), 340, 347, 371, 373, 387, 389, 392, 444, 455, 456, 458, 463, 464, 465, 466, 468, 472, 473, 481, 492, 560, 564, 592, 593, 609, 622.
Lora (Diego de), 361.
Loyola, San Ignacio de, 521.
Lucan, 330, 350, 456, 457, 462, 463, 465, 569, 571, 593.
Lucena (Luis de), 365.
Lull (Ramón), 349.
Luther (Martin), 423.
Luzán (Ignacio de), 381.
Luzón (Juan de), 564.

Macaulay (Thomas Babington), 325, 611, 617.
Macedo (José Agostinho de), 455.
Machiavelli (Niccolò), 377, 426, 475, 618.

Digitized by Google

Madrid (Fray Alonso de), 478.
Maistre (Joseph de), 559.
Maldonado (Luis), 356.
Malherbe (François de), 339, 426, 610.
Mal Lara (Juan de), 361, 370.
Malón de Chaide (Pedro), 415, 435, 526, 534, 574, 633.
Manrique (Alonso), 356.
Manrique (Gómez), 332, 486, 517.
Manrique (Jorge), 355, 358, 378, 636.
Manrique (Rodrigo), 365.
Manuel the Fortunate, King, 492.
March (Ausias), 331, 351.
Maria, Empress of Austria, 392.
Mariana (Juan de), 360, 370, 387, 389, 391, 394, 397, 423, 434, 437, 442, 446, 486, 495, 503, 512, 537, 539, 540, 541, 542, 545, 551, 612, 619, 623, 629, 631.
Marineo Siculo (Lucio), 327, 366, 403.
Mariner (Vicente), 368.
Marmol Carvajal (Luis de), 446, 511.
Martial, 330, 350.
Martin of Aragon, King, 332.
Martínez. *See* Talavera.
Martínez del Cuellar (Juan), 518, 579, 614.
Martir di Angera (Pietro), 327, 401, 403.
Mary I of England, 329.
Masdeu (Juan Francisco de), 629.
Masson-Oursel (P.), 574.
Matos Fragoso (Juan de), 351.
Mayer (A. L.), 533.
Medina (Francisco de), 335, 340, 386, 441, 443, 592.
Medina (Fray Miguel de), 365.
Medrano (Francisco de), 484.
Medrano (Lucía de), 366.
Mello (D. Francisco Manuel de), 6, 525.
Mena (Juan de), 331, 332, 381, 392, 407, 422, 433, 453, 462, 569, 571, 579.
Mendoza, Cardinal, 331, 364.
Mendoza (Francisca de). *See* Zenete.
Menéndez Pidal (Ramón), 384.
Menéndez y Pelayo (Marcelino), 321, 355, 356, 361, 435, 451, 455, 588, 595, 597, 613, 630, 639.
Mercader (Gaspar), 359.
Mesa (Cristóbal de), 462.
Mesa (Luis de), 363.
Meung (Jean de), 355.
Mexía (Pero), 394, 404, 415, 430, 433, 439, 487, 542, 558, 622.
Michelangelo, 476, 487, 581, 637.
Milton (John), 454, 465, 555, 632.
Minturno (A. S.), 340, 592.
Mira de Amescua (Antonio), 407, 414, 503, 546, 608.
Molière, 393.
Molina (Tirso de), 340, 341, 359, 381, 404, 405, 416, 417, 425, 426, 429, 466, 471, 481, 495, 502, 504, 506, 507, 512, 514, 515, 516, 531, 544, 553, 585, 593, 596, 598, 605, 612, 624, 625, 631, 634, 641.
Monardes (Nicolás), 351, 559.
Mondragón (Jerónimo de), 340.
Montaigne (Michel de), 335, 374, 386, 404, 479, 551, 557, 562.
Montalbán (Juan Pérez de), 382, 404, 407, 518, 545.
Montemayor (Jorge de), 449.
Montes de Oca (Juan), 370, 439.
Montesino (Fray Ambrosio), 413, 439.
Morales (Ambrosio), 370, 441.
Morales (Cristóbal de), 490.
Morales (Luis), El Divino, 598.
Moratín (Leandro Fernández de), 455.
More (Sir Thomas), 358, 503.

Digitized by Google

Morel-Fatio (Alfred), 321.
Morf (Heinrich), 553.
Morillas (Cecilia), 366.
Moro (Antonio), 351.
Morris (William), 458.
Mota (Pedro de la), 361.
Mulcaster (Richard), 437.
Múñoz Peña (P.), 392.
Murillo, 425, 598, 613.

Narvaez (Hipólita), 490.
Navarra (Francisco de), 357.
Navarro, El Doctor. *See* Azpilcueta.
Nebrija. *See* Lebrija.
Neyla (Diego de), 365.
Nieremberg (Juan Eusebio de), 351. 411, 421, 489, 524.
Nieto y Molina (Francisco), 382.
No me mueve, 577, 629.
Noronha (André de), 448.
Núñez (Hernán), El Pinciano, 363, 365, 368, 439.
Núñez (Pedro Juan), 327, 357, 363, 369.
Núñez Alba (J.), 390, 447.
Núñez Vela (Pedro), 370.

Ocampo (Florián de), 351, 365, 370, 629.
Ogier (François), 591.
Oliver (Pedro Juan), 371.
Oña (Pedro de), 445, 451, 458, 460, 557.
Opitz (Martin), 339, 610.
Ordoñez de Ceballos (Pedro), 601.
Orozco (Fray Francisco), 440, 441, 534.
Ortiz de Zúñiga (Diego), 496.
Osma Delgado (Rodrigo d'). *See* Dosma Delgado.
Osorio (Jeronimo), Bishop, 434, 445, 503, 542, 621.
Osuna (Fray Francisco de), 355, 375, 376, 420, 439, 521, 523, 633.
Oteo (Juan), 361.
Ovid, 331, 336, 345, 406, 407, 408, 410.

Pacheco (Francisco), 559.
Padilla (Fray Juan de), 331.
Paez de Castro (Juan), 350, 369, 631, 632.
Palencia (Alonso de), 331, 403, 438.
Palestrina, 490.
Palmireno (Lorenzo), 363, 669.
Pamphilus, 355.
Pantin (Pierre), 327.
Paravicino (Hortensio Felix de), 351.
Pastor (Antonio), 329.
Pastor (J. F.), 574.
Pater (Walter), 378, 379.
Peacock (Thomas Love), 458, 464.
Pecock (Reginald), 423.
Pelletier (Jacques), 571.
Peralta Barnuevo (Pedro de), 458.
Pereda (José María de), 427, 517.
Pereira (Gómez), 549, 550.
Pérez (Gonzalo), 365.
Pérez de Guzmán (Fernán), 438, 446.
Pérez de Hita (Ginés), 434.
Pérez de Oliva (Hernán), 357, 368, 401, 439, 477, 481, 558.
Pérez Galdós (Benito), 526.
Peso (Pedoro del), 418.
Petrarca, 336, 351, 419, 420, 462, 628,
Petronius, 369.
Pfandl (Ludwig), 321, 402, 540.
Philip II, 322, 323, 324, 343, 364, 366, 369, 392, 397, 400, 421, 430, 454, 490, 492, 524, 533, 538, 543, 545, 553, 560, 577, 612.
Philip IV, 489, 546.
Pigna (G. B.), 590.
Pinciano, El. *See* Núñez.
Piña (Juan de), 567.
Pindar, 336, 367, 434.

Digitized by Google

Pinturicchio, 374.
Pizarro (Francisco), 610.
Plato, 331, 349, 385, 393, 408, 416, 534, 578, 590.
Pliny, 569.
Plutarch, 407.
Poema de Alexandre. *See* Alexandre.
Poema de mio Cid. *See* Cid.
Pomponius Mela, 369.
Ponce de León (Gonzalo), 369.
Ponce de León (Fray Pedro), 389.
Pons de Icart (Luis), 496.
Porphyry, 416.
Piadilla, El Bachiller de la, 361.
Prescott (W. H.), 319, 323, 455, 530, 539.
Propertius, 406.
Prudentius, 345.
Ptolemy, 393.
Pulgar (Hernando del), 378, 438.
Puymaigre (T.), 459, 571.

Quevedo, (Francisco de), 323, 341, 359, 368, 375, 380, 381, 382, 398, 415, 419, 425, 426, 445, 446, 465, 472, 488, 492, 501, 509, 518, 524, 526, 558, 566, 568, 582, 583, 584, 589, 605, 606, 612, 613, 616, 629.
Quiñones (Juan de), 365.
Quiñones de León (Francisco), 365.
Quiñones de Benavente (Luis), 427, 616.
Quintana (Manuel José), 446.
Quintilian, 406, 456.

Rabelais (François de), 320, 329, 332, 354, 394, 426, 448, 459, 551, 558.
Racine (Jean), 425.
Raffaele, 488.
Ramírez (Juan), 364.
Ramírez de Prado (Lorenzo), 363.
Ramus (Pierre de la Ramée), 348.
Reclus (Elisée), 323.
Renan (Ernest), 627.
Rengifo (Diego García), 340.
Rhua or Rua (Pedro de la), 361, 364.
Ribalta, 598.
Ribeiro (Bernardim), 420.
Ribera, 376, 598, 604, 627.
Río (Martín del), 370.
Rioja (Francisco de), 491, 546.
Rivadeneira (Pedro de), 531, 545.
Robortelli (Francesco), 592.
Rodríguez de la Cámara (Juan), 331, 438.
Rodríguez Marín (Francisco), 321.
Rojas (Agustín de), 495.
Rojas (Fernando de), 333, 381.
Rojas Zorrilla (Francisco de), 390, 394, 496, 511, 546.
Roland, Chanson de, 469.
Romances, 453, 603.
Ronsard (Pierre), 329, 342, 361, 367, 385, 446, 454, 456, 461, 494.
Rosa (Martín de), 496.
Rubens, 353, 490.
Rueda (Lope de), 426.
Rufo Gutiérrez (Juan), 343, 367, 387, 414, 428, 449, 451, 458, 462, 463, 513, 531, 593.
Ruiz (Juan), Archpriest of Hita, 330, 331, 332, 351, 352, 359, 380, 453, 517.
Ruskin (John), 484, 572.
Rute, Abad de, 585.

Saavedra Fajardo (Diego), 409, 546.
Sabuco de Nantes (Miguel), 396, 397, 401.
Sabuco de Nantes (Oliva), 401.
Sá de Miranda (Francisco de), 420.
Sainte-Beuve (C. A.), 543, 550.
Sáinz y Rodríguez (Pedro), 481, 524, 525.
Salas Barbadillo (Alonso Jerónimo de), 330, 388, 389, 442, 445, 472, 495, 496, 500, 514, 515, 569, 571, 573, 614.

Digitized by Google

Salazar (Eugenio de), 439, 565.
Salazar y Torres (Agustín de), 412.
Saleius (Antonius), 361.
Salinas (Francisco de), 371.
Sallust, 631.
Salmerón (Alfonso), 370.
San Pedro (Diego de), 334, 438.
Santillana, Marqués de, 331, 332, 381, 420, 422, 442, 486, 517.
Sánchez (Francisco). *See* Brocense.
Sánchez (Miguel), 421.
Sánchez Coello, 351.
Santa María (Fray Jesús de), 371.
Scaliger (J. C.), 340.
Schelandre (Jean), 590.
Schleiermacher (Friedrich), 578.
Schott (Andreas), 327.
Scioppius (Caspar), 368.
Sebastian, King, 448.
Seneca, 330, 374, 377, 406, 407, 408, 456, 543.
Sepúlveda (Juan Ginés de), 350, 355, 358, 359, 362, 364, 366, 369, 386, 394, 400, 433, 439, 486, 498, 512, 531, 554.
Shakespeare (William), 320, 333, 338, 353, 551, 558, 608, 617.
Shelley (Percy Bysshe), 505, 636.
Sigea (Luisa), 366.
Sigüenza (Fray José de), 328, 335, 370, 384, 404, 437, 442, 485, 500, 538, 545, 552, 586.
Siliceo, Cardinal, 365.
Silius Italicus, 465.
Silva (Feliciano de), 460.
Simón Abril. *See* Abril.
Smollett (Tobias George), 602.
Solís (Antonio de), 546, 631.
Song of Songs, The, 370.
Sophocles, 434.
Sorolla, 598.
Soto (Fray Domingo de), 378.
Spenser (Edmund), 367, 466.
Speroni (Sperone), 464.
Spingarn (J. E.), 339, 590, 591, 593.
Sterne (Laurence), 381.
Street (G. E.), 602.
Suárez (Francisco), 352, 635.
Swift (Jonathan), 426, 607.
Symonds (J. A.), 320.

Tacitus, 419, 631.
Talavera, Archpriest of, 332, 352, 359, 410, 412, 422, 433, 438, 453.
Tasso (Torquato), 419, 441, 457, 462, 465.
Taylor (H. O.), 575, 576.
Teive (Diogo de), 448.
Tellez (Gabriel). *See* Molina.
Te lucis ante terminum, 345.
Temple (Sir William), 611, 616.
Tendilla, Count of, 364.
Tennyson (Alfred, Lord), 373.
Terence, 345.
Teresa, Santa, 323, 341, 358, 375, 442, 469, 498, 520, 521, 523, 524, 526, 531, 534, 560, 577, 633.
Theotocopuli (Domenico). *See* Greco.
Thomas (L. P.), 626.
Thomas Aquinas, St., 336, 346, 477, 550, 572.
Thou (Jacques Auguste de), 434.
Ticknor (George), 455, 552.
Tilley (A.), 613.
Titian, 488.
Toffanin (Giuseppe), 320, 600.
Torquemada (Antonio de), 411, 439.
Torre (Alfonso de la), 438.
Torre Francisco de la), 629.
Torres (Francisco de), 370.
Tovar (Bernardino), 356.
Tovar (Francisco), 356.
Trajan, 350.
Tristán (Luis), 421.
Troyes (Chrétien de), 333.
Tyndale (William), 542.

Unamuno (Miguel de), 378.
Urrea (Pedro Manuel de), 565.

Digitized by Google

Valbuena Prat (Angel), 627, 638.
Valdés (Alfonso de), 356, 357, 364, 371, 386, 388, 439, 481.
Valdés (Fernando de), Archbishop, 363, 365.
Valdés (Juan de), 328, 341, 356, 364, 371, 386, 403, 420, 439, 481, 503, 577, 604.
Valdés Leal, 604.
Valdivielso (José de), 465, 473, 513, 546.
Valencia (Pedro de), 369, 386, 573.
Valera (Diego de), 359.
Valera (Juan de), 353, 435, 474.
Valla (Lorenzo), 331, 355.
Valles (Francisco,) 371, 389, 393, 404, 559.
Van Dyck, 489.
Vanegas (Alejo), 357, 361, 364, 371, 388, 389, 394, 404, 439, 493, 523, 540, 550, 559.
Vanini (Lucilio), 529.
Vasaeus (Johannes), 327.
Vega (Lope de), 341, 353, 359, 367, 382, 385, 387, 392, 404, 406, 408, 409, 410, 411, 412, 414, 418, 419, 421, 425, 442, 443, 444, 448, 461, 467, 471, 476, 479, 481, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 495, 500, 502, 504, 513, 514, 533, 541, 543, 546, 564, 566, 569, 570, 573, 578, 582, 583, 586, 589, 590, 591, 593, 594, 596, 601, 602, 605, 606, 612, 613, 624, 626, 629, 631.
Velázquez, 341, 376, 390, 488, 525, 589, 596, 597, 598, 604, 620, 625, 626.
Vélez (Fray Pedro M.), 397.
Vélez de Guevara (Luis), 408, 429, 546, 567, 613.
Venegas. *See* Vanegas.
Vergara (Francisco de), 363, 368.
Vergara (Juan de), 355, 364, 365, 368, 386, 431.
Veronese, Paolo, 488.
Verzosa (Juan), 371.
Viana, Prince of, 332.
Vicente (Gil), 396, 409, 584, 600, 602, 625.
Victoria, 341, 421, 490, 526.
Vida (Marco Girolamo), 336.
Villalobos (Francisco López de), 369, 439, 550.
Villalobos (Juan de), 363.
Villalón (Cristóbal de), 361, 411, 439, 512.
Villasagra (Gaspar de), 458.
Villaviciosa (José de), 425, 459, 471.
Villena (Enrique de), 331, 433, 438.
Vinci (Leonardo da), 376.
Virgil, 331, 332, 345, 408, 416, 419, 425, 449, 458, 462, 472.
Virués (Fray Alonso de), 356, 365.
Virués (Cristóbal de), 328, 343, 459, 462, 480, 500, 507, 509, 531, 565, 592, 601.
Vitoria (Fray Francisco de), 341, 352, 371, 635.
Vives (Juan Luis), 341, 349, 354, 355, 356, 357, 358, 369, 370, 371, 386, 404, 420, 431, 433, 456, 486, 503, 534, 535, 549, 559, 631, 635.

Wantoch (H.), 553.
Watson (Foster), 503.
Wordsworth (William), 373, 604, 632.
Wulff (F. A.), 552.

Ximenes, Cardinal, 322.

Zamora (Alfonso de), 370.
Zarco Cuevas (Fray Julián), 538, 586.
Zayas (María de), 411, 601.
Zenete (Francisca de Mendoza, Marquesa de), 362, 366.
Zúñiga (Fray Diego de), 393, 560.
Zurbarán, 376, 425, 598, 604, 608.
Zurita (Jerónimo de), 365, 629.

Digitized by Google

SUMMARY

I. SPAIN'S ATTITUDE TOWARDS THE RENAISSANCE . . . 319
1. Opinions concerning the Renaissance in Spain . 319
2. Spain's central position 326
3. Gradual development of the Renaissance in Spain 330
4. Periods of the Spanish Renaissance 339
5. The ideal of unity 342
6. Harmonizing tendency 348
7. Spanish scholarship 354
8. Greek studies 360
9. Integralism 372
10. Moderation and balance 383
II. LITERATURE AND THE PEOPLE 396
11. A period of upheaval 396
12. Enthusiasm for learning 399
13. The spread of culture 405
14. The education of women 409
15. Literature and the people 419
16. Attitude towards the *Vulgo* 427
III. THE DEVELOPMENT OF SPANISH PROSE 432
17. Spanish and Latin 432
18. The Spanish humanists and the vernacular . . 437
IV. THE EPIC VEIN 444
19. Epic aspiration 444
20. Renaissance epics 450
21. True literature 456
22. The romantic epic 460
23. The epic in prose 468
V. THE NEW INDIVIDUALISM 475
24. The Renaissance individualism 475
25. Increase in sensitiveness 483

Digitized by Google

26. Love of Nature 494
27. Appreciation of mountains 507
28. Mysticism 519
VI. The Renaissance and the Counter-Reformation . 528
29. The spirit of the age 528
30. Mental freedom 536
31. The two truths 546
32. Scientific interest 558
VII. Gongorism and the Baroque 564
33. Debasement of poetry 564
34. The reaction of wit 567
35. Das innere Bild 574
36. Necessity of emphasis 579
VIII. The Renaissance and Democracy 589
37. Cervantes and the Renaissance 589
38. Spanish realism 595
39. Individualism and democracy. 605
IX. The age of crystallization 611
40. An epoch of disillusion 611
41. Fortune and free-will 618
42. All life's a dream 624

Digitized by Google

THE CHARACTER OF CERVANTES

I

As in the case of other great writers, the reputation of Cervantes has been of recent years rigorously scrutinized. About a century ago Quintana remarked that " nada de nuevo al parecer hay que decir sobre Cervantes "; but to-day everything is new under the sun. Fresh documents have been discovered, the Spanish Royal Academy has accepted as authentic a portrait of Cervantes, Señor Rodríguez Marín's researches have thrown new light on Cervantes' Andalusian ancestry and on his early years in Audalucía; finally Professor Castro's book, *El Pensamiento de Cervantes* (Madrid 1925) has for the first time penetrated systematically into the workings of Cervantes' mind. And the curious, the unexpected result of all this fresh material is that Cervantes has come no nearer, that he seems actually to have receded farther from us. The portrait alone (1) : *quantum mutatus ab illo* ! This truly was not the Cervantes of our dream. We had thought of him rather as resembling perhaps El Greco's portrait of Antonio de Covarrubias (2), a face of serene disillusion and humane philosophy. In the Arbiol portrait there is keen intelligence, no doubt, but a certain expression of vanity and littleness, a face too self-conscious for real humour, with no sign of Cervantes' penetrating humanity, and little of what the late Professor Fitzmaurice-Kelly described as Cervantes' " transparent candour ", " voll Klarheit und Wahrheit " (3). There

(1) There is an excellent reproduction of this portrait in James Fitzmaurice-Kelly, *Miguel de Cervantes Saavedra* (Oxford, 1913).

(2) Lámina 116 in Manuel B. Cossío, *El Greco* (Madrid, 1908).

(3) L. Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (Breisgau, 1929), p. 292.

Digitized by Google

are still apparently many who believe in the truth of Byron's mephistolean phrase that Cervantes " smiled Spain's chivalry away ", a phrase characteristically paraphrased by Ruskin in another phrase : Cervantes " cast scorn upon the holiest principles of humanity ". And Señor Castro, far from discovering in Cervantes " transparent candour ", finds in him a dissembling spirit, a view which will require detailed consideration. On the other hand many critics hold, that Cervantes, far from having a critical intelligence, grew immortal in his own despite, " à l'insu de l'auteur " (1) and agree with Señor Unanumo that Don Quixote is greater than his only begetter (2). Cervantes totally lacked the critical faculty : " gli fece difetto in tutto e per tutto quello, che è principale caratteristica umanistica, della critica " ! (3)

Is it possible even now to clear away the modernist accretions and get back to the real sixteenth century Cervantes, the man, the thinker and artist ? There is much of Cervantes in many of his characters; he had not Shakespeare's dramatic art of self-effacement. His own character keeps emerging in his portrayal of his heroes and those represented in unfavourable colours alike; while he takes care to come near to us in many a brief preface and dedication. The self-portrait in the introduction to the *Novelas Ejemplares*, of which the Arbiol portrait is too narrow a reproduction, is well known; it is quoted in full in the note " The Portrait of Cervantes " in Fitzmaurice-Kelly's *Miguel de Cervantes Saavedra* (1913), pp. 13-14. There are many other passages in Cervantes' works in which he seems to come substantially before us. The description of the young soldier, the " paje aventurero " (4) may be a reminiscence of his youth, although Cervantes probably did

(1) E. Mérimée, *Précis d'histoire de la littérature espagnole* (1922 ed.), p. 439.
(2) M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho* (Madrid, 1905) *passim*.
(3) C. de Lollis, *Cervantes Reazionario* (Roma, 1924), p. 184.
(4) *Don Quixote*. Ed. R. Rodriguez Marín (1927-1928) Vol. V, p. 16.

Digitized by Google

not embark at Cartagena, nor, like the captive in *Don Quixote*, at Alicante, but, as his knowledge of the South of France and mention of Perpignan seems to indicate, went to Italy by land. He was of opinion that a student makes a good soldier: " Ninguno salió de estudiante para soldado que no lo fuese en extremo " (1). Like the Spaniard Antonio in *Persiles y Sigismunda*, he learnt as soldier to be " liberal y bien criado ". Recollections of the cities of Italy, of his part in the battle of Lepanto, and of his years as slave in North Africa recur in many of his works, as also references to some earlier episode in Andalucía: the mysterious Cardenio incident to which several passages in *Don Quixote* and others of his works seem to refer. The courage and resolution of several of his characters under:

la pesada y sin igual cadena
Dura de esclavitud

and especially of " un soldado español tal de Saavedra " (III, 214) are shown by contemporary evidence to be referable to Cervantes himself. All his great inventive powers were brought into play in order to effect the escape of himself and of some of his comrades in misfortune. He never entirely lost heart or hope. " Había probado mil maneras de huirme " (III, 110), " discurriendo el entendimiento con velocísimo curso ". In a letter dated from Algiers, 6 November 1579, he wrote that " son tantas las imaginaciones que me fatigan ". Like the " gallardo peregrino " of *Persiles y Sigismunda* and like Don Quixote, who was " algo curioso y siempre le fatigaban deseos de saber cosas nuevas ", Cervantes was evidently " un hombre curioso " (2); and " tal vez la curiosidad hace tropezar " (3); but he was also sagacious and had the courage to

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 158.
(2) *Ibid.*, f. 193.
(3) *Ibid.*, f. 207 v.

Digitized by Google

endure when his plans failed. In the ransomed captive of *Don Quixote* we can follow Cervantes in his return to Spain, and perhaps see him in the very dress he wore. Cervantes landed at Denia and proceeded to Valencia, where he no doubt took part in the thanksgiving procession and where he must have stayed from about November 1 to December 9 of the year 1580. Never can the lovely coast south of Denia have appeared lovelier than to the eyes of the returning captive. "Con la cual vista (tierra de España) todas nuestras pesadumbres y pobrezas se nos olvidaron de todo punto, como si no hubieran pasado por nosotros : tanto es el gusto de alcanzar la libertad perdida" (1). We get in documents glimpses of his later life, of his difficult dealings with *harrieros* of Ecija, his cramped life in small rooms over a tavern (2) at Valladolid. His last years were spent at Madrid, and perhaps not altogether unhappily. Señor Rodríguez Marín speaks of his "andalucísima pluma" (3). On the other hand the late Señor Bonilla y San Martín had no doubt that his "temperamento literario era totalmente opuesto al caracter andaluz" (4).

One is inclined on the whole to think that his *andalucismo* is, despite his half Andalusian descent, a more or less superficial accretion. In its discreet restraint, moderation, balance and harmonizing tendency his character and genius remain essentially Castilian. He praised the Catalans, the Valencians, the Portuguese, contrasted the Aragonese ladies (and also though less explicitly the Catalan) to their advantage with those of Castille (5); he praised the more luxurious inns of Italy, the country-houses of the South of France, the cities of Rome, Genoa, Lucca, Milan, Lisbon, Valencia, Barcelona, Seville.

(1) *Don Quixote*, ed. cit. III, 265.
(2) Pérez Pastor, *Documentos Cervantinos*. II, 505 : "encima de la taberna".
(3) *Don Quixote*. Vol. IV (1916), p. 422.
(4) *Cervantes y su obra* (1916), p. 141.
(5) *Don Quixote*, ed. 1927-8. Vol. VI, 48; *Novelas Ejem*, f. 209.

Digitized by Google

And this was natural in one writing about places seen by him in his golden age, in the years before he was forty. He has glowing praise for at least one city of Castille, for the marvels of Toledo and the good qualities of its inhabitants. And he certainly observed with interest the life of Madrid : a group of gipsies dancing on the shady side of the Calle de Toledo, or the peasant women returning to their villages at the hour of the evening angelus.

This is how he must have appeared to himself in middle age :

Yo, señores, soy un hombre curioso; sobre la mitad de mi alma predomina Marte y sobre la otra mitad Mercurio y Apolo; algunos años me he dado al exercicio de la guerra, y algunos otros y los más maduros en el de las letras. En los de la guerra he alcanzado algun buen nombre, y por los de las letras he sido algun tanto estimado; algunos libros he impreso; de los ignorantes no condenados por malos ni de los discretos han dexado de ser tenidos por buenos. Y como la necesidad, segun se dice, es maestra de avivar los ingenios, este mío, que tiene un no sé qué de fantástico e inventivo, ha dado en una imaginación algo peregrina y nueva... (1)

And then with the years his *gallardía* became more and more *apacible*. We see him at Madrid discussing the *comedias* with a circle of friends (2), or attending a meeting of the Academia Selvaje and lending to Lope de Vega his spectacles, which seemed to the younger writer like badly poached eggs (3); or coming one morning from the monastery of Atocha and being accosted by that fashionable youth Don Pancracio de Roncesvalles (4); or similarly, as old and ill he rode on his mule from Illescas, accosted by an *estudiante pardal*, all in brown (5). So he rides for the last time across the " Pont de Tolède " to his humble house. Cervantes was now famous, with " aplauso general de todas las naciones " (6). But he

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 193.
(2) *Ocho Comedias*. Prólogo.
(3) Letter of Lope de Vega. March 2 (1612).
(4) *Viaje del Parnaso*. Cap. VIII.
(5) *Persiles*. Prólogo.
(6) Quevedo, *El Buscón* (1626) Prefatory letter.

Digitized by Google

was still penniless : " viejo, soldado, hidalgo y pobre " (1). From one or two passages in his works one might even suspect that he sometimes did his own marketing and thus came into close acquaintance with the Madrid *placeras*; yet always grave and dignified : " pobre pero bien vestido; vestido pobre pero limpio y sano " (2). We learn that he had earned a reputation for the splendid quality ascribed to Sophocles by his contemporaries : he was " de apacible condición y de agradable trato " (3).

We may imagine through what tortures of disappointment and disillusion he had attained this serenity. He now belonged to the company of " los hombres escarmentados ". The thought of his former self, enthusiastic, adventurous, curious, liberal, aspiring, must have caused him more than once to murmur, as Don Quixote took shape on paper : " There goes the young Cervantes ". Those who abide by the traditional idea of an uncritical Cervantes are able to take a shorter cut to this serenity of his. " His mind was not speculative, and his attitude towards the political and religious tenets of those days was as uncritical as that of any man of the people " (4). So his art " came to him naturally and without effort (yet we know how carefully and critically he revised his work, and he himself tells us that he sometimes rewrote the beginning of a chapter more than once) "; and he wrote in " a serene atmosphere free from all exaggerated emotion and that dramatic presentation of life which admits the voices of pessimism and despair. It is certain that Cervantes was unaware of such tragic depths as lie in Gloucester's cry :

(1) *Don Quix.* Part II. Aprobación.

(2) *Viaje del Parnaso.*

(3) *Ibid.* Cap. VIII. Cf. *Don Quixote*, ed. cit. VI, 458 : Don Quixote " fué siempre de apacible condición ".

(4) R. Schevill, *Cervantes* (1919), p. 168.

Digitized by Google

As flies to wanton boys are we to the gods,
They kill us for their sport (1). "

Unaware? The very frequency with which Cervantes condemns despair and suicide (2) proves that he knew those tragic depths only too well. How often must he have cried to heaven :

Porqué, si me quitais
Los medios, me dais los brios? (3).

Through depths of despair, overcome by faith and courage, he had attained " the mighty life we see ". And so the indomitable old man died pen in hand, still eager for more life (" el deseo que tengo de vivir ") (4), and planning fresh works. His genius was of amazing vitality. Los *Trabajos de Persiles y Sigismunda* is in its strange way a great work and full of vital thought. None of his works, wrote Valdivielso, was " más ingenioso, más culto ni más entretenido "; it was " el cisne de su buena vejez " (5); and it is coming into its own in the twentieth century. Nor is it easy to see any falling off in the Second Part of *Don Quixote*. It is indeed not a little surprising that a good many men of acute critical judgement seem to agree with Charles Lamb's well-known disparagement (6). No doubt we value *Don Quixote* a little differently from the way in which it was appreciated by its first readers. It was a temptation to its celebrated but poverty-stricken author to write less " para cuatro discretos " than for the multitude of the indiscreet (7) to multiply the " burlas provocantes a risa ",

(1) *Ibid.*, p. 370.

(2) Cf. *Persil*, ff. 25 v., 77, 95, 405; *Nov Ej.*, f. 99 v.; *Ocho Comedias*, ff. 26, 67, 129 v., 194 v., etc.

(3) Calderón, *El Conde Lucanor*. II, 21.

(4) *Persiles*. Dedication, written on April 19, 1616, four days before his death.

(5) *Persiles* (1617). Aprobación.

(6) It is given in James Fitzmaurice-Kelly, *Cervantes in England* (1905), p. 12.

(7) *Don Quixote*. III, 401.

Digitized by Google

even as (regretfully, one thinks) he omitted in *Persiles y Sigismunda* to utilize the wealth of material suggested in the slight sketch of the muleteer Bartolomé. But it was part of the philosophy of *Don Quixote* that the ingenious knight and his squire should suffer in their persons every indignity, as punishment for having travelled outside their sphere, with "locuras y fantasías" of Sancho (1) and "presunciones" of Don Quixote (2). But the great novel which is all things to all men would indeed suffer if it were to be deprived of the episode of the gentleman of the green coat, of the puppets of Maese Nicolás, of the Ebro river adventure, the airflight of Clavileño, the wisdom of Sancho as governor and the description of the death of Don Quixote.

From the perusal of Cervantes' works we come to certain definite conclusions concerning their author's character. We discover a man humorous, philosophical, disillusioned but chivalrous, religious, patriotic, generous, sincere; a man of a keenly critical intelligence and subtly complex mind, who prides himself on this discretion and prudence, which are not the overshadowing but the complement of his courage and love of truth: the means to realize his ideals. We may sum up our conclusion in the words of the late Don Adolfo Bonilla:

> La impresión que las producciones cervantinas dejan en el ánimo de aquel que meditadamente las estudia no puede ser más favorable a la personalidad de su autor. Cervantes es el escritor por excelencia *simpático* a sus lectores. Su estilo, sus pensamientos, sus reflexiones, muestran un equilibrio mental, una harmonía de facultades, que hacen de su representación psicológica un ejemplo sorprendente de *serenidad*. La tiesura, un tanto afectada, que a veces se observa en Lope de Vega; el *desgarro*, con frecuencia profundo, que ostenta Quevedo; el *preciosismo*, a menudo vacío, de Gracián, no se hallan en Cervantes. Como su contemporáneo Fray Luis de León, a quien por más de un concepto se semeja y sigue, es claro y elegante en el estilo, castizo en el lenguaje, mesurado en la expresión de los afectos (3).

(1) *Don Quixote*, VI, 136.
(2) *Ibid.* VI, 342.
(3) *Cervantes y su obra* (1916), p. 116.

Digitized by Google

II

Are there known passages in the life of Cervantes which contradict this favourable impression of his character? Probably most answers to this question might at the present day be in the affirmative. It has even been stated that " the documentary biography of Cervantes, with its scandalous disclosures and devastating innuendos, has done much to erase the personal and domestic good repute of the creater of the Novel " (1). Now nobody wishes to make out Cervantes as a man without defects, a saintly figure of Frà Angelico; at the same time to think of this man of frank and lovable character as a man without personal repute comes somewhat as a shock, even to those who have carefully examined all the documents. And, to begin with, let us not be in a hurry, from our comfortable armchairs to condemn one who lived on the borderline of starvation for seventy years. " He praises thee who never saw thy face " says Cervantes of poverty; and in fact poverty, which in itself may be more enjoyable than riches, had in that age of upheaval ceased to be respected and tended to become something inevitably sordid and degrading; while the general rise of prices converted what might have been decent poverty into open lingering starvation. " Los pobres no son honrados " had said Santa Teresa; and a century later Calderón repeats more emphatically " los pobres son muy lejos de ser honrados ". Poverty had ceased to be respected. Cervantes has many bitter sayings to the same effect. To us Cervantes seems to live in a Golden Age. But to him it seemed an age of iron. He speaks of " estes nuestros detestables siglos (2); esta nuestra edad de hierro (3); esta vagamunda era (4); la depravada

(1) Professor Entwistle in *The Modern Language Review* (April, 1927), p. 238.
(2) *Don Quixote*, ed. cit. I, 332.
(3) *Ibid.* I, 341.
(4) *Pedro de Urdemalas (Ocho Comedias)*, f. 205 v.

Digitized by Google

edad nuestra (1); estos tan calamitosos tiempos nuestros " (2).

These complaints are not to be taken to imply that Spain was worse off than other countries; but it was an age in which, nearly a century before Cervantes' death, Vives could declare that " ya solo el dinero tiene acquirido el derecho a todas las cosas " (3). " Quien es pobre no tiene cosa buena ", says Cervantes (4); although even so " los pobres virtuosos y discretos tienen quien los siga, honre y ampare (5); el pobre está incapacitado; es anexo al ser rico el ser honrado; parece que el ser pobre al ser hidalgo es anexo (6); ya no se estima el valor porque se estima el dinero (7); hombre de bien si es que este título se puede dar al que es pobre " (8). And in this loathsome post-Renaissance horror and contempt of poverty, the poor could find neither tranquillity nor comfort in their life: " hay sosiego do hay dineros " (9). So we hear Cervantes, among " las incomodidades que la pobreza trae consigo " murmuring " ¿ puede por dicha la pobreza Quitar lo que nos da naturaleza ? " (10), and acknowledging that necessity knows no law: " la necesidad y la hambre no reparan en nada " and that " esto de la hambre tal vez hace arrojar los ingenios a cosas que no están en el mapa " (11). Like his Aurelio in *El Trato de Argel* Cervantes must frequently have been beset by the argument of " bien sabe Dios que aquí me fuerza Pura necesidad " (12) :

(1) *Don Quixote*, ed. cit. IV, 53.
(2) *Ibid.* II, 135.
(3) *Introducción a la Sabiduría* (Bib. Aut. Esp.) T. LXV, p. 424.
(4) *Don Quixote*. III, 172.
(5) *Ibid.* IV, 439.
(6) *La Gran Sultana (Ocho Comedias)*, f. 132.
(7) *La Guarda Cuidadosa (Ibid.)*, f. 239 v.
(8) *Don Quixote*. I, 244.
(9) *Los Baños de Argel (Ibid.)*, f. 62.
(10) *La Casa de los Zelos (Ibid.)*, f. 30 v.
(11) *Persil*, f. 14 v.; *Novelas Ej.*, f. 1 v.
(12) *Obras*, VII (1923), p. 79.

Digitized by Google

There is a passage in Alemán which one thinks must have been written with Cervantes actually in his mind, but which at least Cervantes, so well acquainted with Alemán's book, must often have had in mind :

¿Y cómo queda el hombre discreto, noble, virtuoso, de claros principios, de juicio sosegado, cursado en materias, dueño verdadero de la cosa, que dejándole sin ella, se queda pobre, arrinconado, afligido y por ventura necesitado a hacer lo que no era suyo, por no incurrir en otra cosa peor? (1).

Cervantes had undergone a series of terrible mischances; disaster followed fast and followed faster; poverty, even starvation was perpetually at his heels. As a soldier he was early incapacitated and had become one of the " soldados viejos y estropeados " who were left to become " esclavos de la hambre, de quien no piensan ahorrarse sino con la muerte " (2) As a writer he found Madrid booksellers rapacious (3) and literary patrons scarce and miserly. Poverty, or rather the contempt of poverty, was deeply felt by his sensitive temperament. Rarely in his long life had he been able to say with his Soldino : " Aquí soy yo dueño de mí mismo; aquí tengo mi alma en mi palma ". It is well to realize the circumstances in which Cervantes was placed, without of course inferring that because he was poor and disconsolate he considered that he had a right to make himself infamous and lose his domestic and personal good repute. His strong sentiment of honour comes out in passage after passage of his published works. Is it otherwise in the printed documents concerning him? Can the case against Cervantes be established? If we examine the evidence concerning the Ezpeleta incident at Valladolid in 1605, we must reach the conclusion that Cervantes comes personally well out of it; unless we accept the malicious gossip of an elderly and censorious widow concerning his natural daughter

(1) *Guzmán de Alfarache*. Part I. Book II. Cap. 4.
(2) *Don Quixote*, ed. cit. V, 23.
(3) *Persiles*, f. 194 v.

Digitized by Google

Isabel. There is no reason whatever to accept this gossip in so far as it would throw discredit on Cervantes. If we have to choose between the character of Cervantes, judging from what we know of him from other sources, and the evidence of this woman, we cannot hesitate in deciding in favour of Cervantes. It is unfortunate that almost all that we hear of the women related to Cervantes is either not to their credit or is wrapped in mystery. From documents concerning his sisters it might almost seem that at one time they kept a superior kind of pawnshop; and it would be a charitable explanation. Like Wordsworth, Cervantes had a natural daughter, and this daughter Isabel appears to have been immoral, grasping and sanctimonious. (One is inclined to read a suspicion of irony into her cynical husband Luis de Molina's reference to her as " as tan gran Christiana " (1).

It is possible, of course, that Cervantes, the *apacible* Cervantes, did not assert himself sufficiently in his own house. Like the Don Fernando in *El Gallardo Español*, he may have been " muy humilde en la paz " (2), with that humility not infrequent in those who have accomplished great things and set their courage above all cavil. It is the smaller men who assert themselves the more loudly : " Gizon ciki arrabotz handi "; or, as another Basque proverb has it, " the empty barrel makes most noise ". It is difficult to avoid the impression that Cervantes' female relatives were a little inclined to despise him, to despise and ignore him as one who had proved himself incapable of making a decent living and who went poorly dressed among the gay and ruffling gallants of the capital and court. " Como me ve pobre no me estima " bitterly says the soldier of his wife in one of the *entremeses* (3); and Cervantes, although he esteemed a noble woman above rubies

(1) Pérez Pastor, *Documentos Cervantinos*. Vol. I (1897), p. 212.
(2) *Ocho Comedias*, f. 9 v.
(3) *El Juez de los Divorcios (Ocho Comedias)*, f. 222 v.

Digitized by Google

and created some admirable heroines, has some bitter things to say about women in general. They are generally grasping *(codiciosas)* he says.

In the intricate and mysterious Urbina case the worst that can be inferred against Cervantes is that he did not speak out against what was (or so in the documents it appears) a shady proceeding when by so doing he would have injured his daughter's interests. Urbina may have used his influence to prevent the Treasury from pressing its claims against Cervantes; but there is no ground to believe that he actually put money into Cervantes' pocket. If there was a money interest on the part of the Cervantes family in this strange second marriage of Isabel one might be justified in assigning it not to Cervantes but to Doña Catalina, who may not have been actuated solely by Christian charity, as the editor of the *Documentos Cervantinos* (1) was inclined to suppose. On the whole we may echo the words spoken by Carrasco : " Quisiera yo que los tales censuradores fueran más misericordiosos y menos escrupulosos, sin atenerse a los átomos del sol clarísimo de la obra de que murmuran " (2). The opinion of contemporaries, so far as we know them (if we except the envious Lope de Vega circle, to which no doubt the author of the spurious Part II of *Don Quixote* belonged) is favourable to Cervantes. He was discreet, prudent, affable, with a peculiar charm in all that he said and did, and as honest, virtuous and Christian as he was charming. Cervantes, with his great gift of satire, and living in an age of ribald outspokenness, was *hidalgo* enough sensitively to refrain from hurting the feelings of others. When it is a question of personal satire Cervantes " no está aquí " (3). Cervantes must have altered strangely after

(1) Vol. I, p. 300.
(2) *Don Quixote*, ed. cit. IV, 100.
(3) See H. Rennert and A. Castro, *Vida de Lope de Vega* (1919), p. 436.

Digitized by Google

the year 1580, in which those praises of his character were spoken, if we are to credit him with having lost his personal reputation, as certain modern critics seem to imply. At most we may conclude that in old age he kept himself to himself and let the Devil pipe to his own.

III

It has been held that some of the views expressed by Cervantes betray a loose morality; and, alternatively, that all his professions of morality are of little worth since one can confront them with some scenes frankly immoral in his works. Very exemplary, sneer his censors, those Exemplary Novels! (But to Cervantes the great teacher and example was life itself). Cervantes was ever eager to smooth the path of true lovers; but he shows over and over again the value he sets on chastity. He even approves of keeping unmarried girls shut up in the house (1) in a way that might not appeal to the present age, which yet sets itself up as censor over Cervantes. It is the misfortune of moderate persons, especially of those who express themselves with point and energy, like Cervantes and Luis de León, that they incur the enmity of all the extremists, and are, generally speaking, like a fair valley crushed in or obliterated between craggy mountains. Cervantes, who hated unequal marriages, unequal in age or station, as of "necios y atrevidos de veras" (2) and protested against forced marriages de convenance, "de gusto ajeno" (3), expressly says "No digo yo que los (sus hijos) dejen escoger en cosas ruines y malas, sino que se las propongan buenas, y de las buenas que escojan a su gusto" (4). Women may be indiscreet, covetous,

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 75.
(2) *Persil*, f. 144 v.
(3) *Ibid.*, f. 85 v.
(4) *Don Quixote*, ed. cit. III, 449. Cf. IV.

Digitized by Google

mutable; but " no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada " (1). With the same constant moderation and serenity he distinguishes between good and bad doctors, in an age when satire against doctors was a favourite device with all humorous writers and seems never to have failed in eliciting a laugh, wearisome as the jest grows. With the same discretion with which Cervantes discriminates in all his books between courage and rashness, *valentía* and *temeridad* (2), he distinguishes between *valentía* and cruelty : " nunca dixo bien la crueldad con la valentía " (3).

It has been thought that Cervantes was hard and insensitive, as became a man of those times. In the twentieth century we are certainly more skilled in keeping scenes of suffering, misery and distress out of our sight; but for the rest, as to hardness or sensitiveness one may well leave the twenty-fourth century to judge between the twentieth and the sixteenth. One of Cervantes' most sensitive and sympathetic critics declares that he was a man of his time, and finds " egoismo y dureza de corazon " in a passage of *Don Quixote* (4). But such criticism of the passage seems to ignore the words " si no fuese contra caridad ". Cervantes continually denounces the taking of vengeance. His deep pity appears on more than one occasion, as in his story of the poor man released from imprisonment (5). His hero is to be « liberal y compasivo " (6). And another of his ablest modern critics is of opinion that " son frecuentes los rasgos de delicada humanidad en todas las obras cervantinas " (7).

In many respects Cervantes was certainly in advance of his

(1) *Ibid.* III, 46.
(2) e. g., *Don Quix.* IV, 338; V, 90; VI, 305.
(3) *Novelas Ejemplares*, f. 94.
(4) See *Don Quixote.* VI, 331 (ed. Rodríguez Marín, 1928) and note.
(5) *Persiles y Sigismunda*, f. 168.
(6) *Nov. Ejem.* Ed. Rodríguez Marín. I, 310. Cf. *Don Quix.* V, 348, 349.
(7) Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 318.

Digitized by Google

age. He longed ardently for happier days, in which the individual would not be made continually to suffer and might be left in peace and quietude to work out his own salvation. In two passages Cervantes notes that the parents of certain youths had taught them no " oficio ". He does not very explicitly condemn the prevailing prejudice against manual labour. Indeed in one passage he shows that his idea of " generoso trabajo (del que se ocupa en cosas grandes) " is to leave the mattock for the lance. But implicitly we infer that Sancho would have done better to stick to his mattock. It is generally easy to draw two opposite conclusions from the writings of this moderate, well-balanced author and we must form our judgement from our general opinion of his character. It was characteristically Spanish that one of the most naturalistic of writers should have been one of the most idealist. His greatest work was only written against " an excess of idealism " (1) if we mean by that a protest against ruining idealism by making it an abstract enthusiasm without maturely considering the means by which it, or so much of it as is practicable at the time may be realized. The quality on which Cervantes most significantly insists is that of discretion. Four primary qualities are " discreción, valentía, liberalidad, comedimiento "(2).

What exactly does he imply by this word " discreción "? It is worth while to examine in some detail his use of a word, which recurs with almost monotonous iteration throughout his works. Galatea is as discreet as she is beautiful; so is Sigismunda-Auristela; so is Dorotea; so is the cold shepherdess Marcela. Dulcinea is *discreta* ; so are Luscinda, Coriano, Lotario (whereas Anselmo's lack of discretion, his " impertinent curiosity " cost him his life) (III, 111); Andrea Marulo, the Duke of Nemours, Princess Sinforosa, Ambrosio, Don Fernando, Don Alonso, (" caballero rico y discreto "), Don Lorenzo,

(1) R. de Maeztú, *Don Quijote, Don Juan y la Celestina* (1926), p. 104.
(2) *Galatea*, f. 165.

Digitized by Google

Preciosa, Leandra, Don Luis, the heroine Angelica (for all her disdain of " mil discretos "), Isabel in *La Española Inglesa*, Leocadia and the small boy Luis in *La Fuerza de la Sangre*, Costanza and her mother in *La Ilustre Fregona*, Teodosia (" más discreta que la misma discreción "). The courageous Prince of Thule is the embodiment of discretion. Palmerín de Inglaterra is of unexcelled discretion (1), and the author of that romance of chivalry is rumoured to be a discreet King of Portugal. The English, the inhabitants of Lisbon, the Madrileños (" es discreto el vulgo de la Corte ") (2), the women of Toledo are all praised as discreet. Even the bees are called discreet, and Señor Rodríguez Marín, who always has such a wealth of illustration at command, can recall only one other instance in literature (3). Poetry, the queen of the sciences, is described as " la discreción más alta " (4) and discretion is " la gramática del buen lenguaje " (5).

In *Persiles y Sigismunda* a Sienese girl is described as more beautiful than discreet. Even the satirical Clodio is discreet : " malicioso sobre discreto ". The word is often applied to persons of a merry wit. The Duke, who calls Sancho very discreet, is not himself actually described as *discreto*, but his practical jokes are " tan propias y discretas "; and his *mayordomo*, who arranges them is " muy discreto y muy gracioso (que no puede haber gracia donde no hay discreción) " (6). The silk merchant of Murcia is " un poco burlón y muy mucho discreto "; Vivaldo is " persona muy discreta y de alegre condición ". And there is the page, " muy discreto y agudo ", the " estudiante agudo y discreto ". The duchess says of

(1) *Don Quixote* (1927-1928 ed.) IV, 55.
(2) *Viaje del Parnaso*, f. 60.
(3) *Don Quixote* (1927-1928 ed.) I, 328, and note.
(4) *Novelas Ejemplares*, f. 14.
(5) *Don Quixote*, ed. cit. IV, 393.
(6) *Ibid.*, V, 125.

Digitized by Google

Sancho that since he is " gracioso y donairoso, desde aquí le confirmo por discreto ". In the same way the *bobo* is described as the " más discreta figura " of the *comedias* (1).

On the other hand *discreto* is contrasted with *ingenioso* (VI, 365), with *tonto* (V, 414), with *simple* (III, 140), with *majadero* (VI, 202), with *rústico* (I, 27. Cf. I, 228), with *truhanes desvergonzados*, who flourish in the Capital and Court while the *discretos vergonzosos* die of hunger (*Nov. Ejemplares*, f. 125 v. Cf. f. 10 : " en algunos palacios más medran los truhanes que los discretos "); and frequently with the *vulgo* (Cf. *Viaje del Parnaso*, f. 72 v.). The word *discreto* is combined with *docto* (III, 399. Cf. III, 477), belief of the *discretos* in the romances of chivalry, which, on the other hand, are " ajenos de todo discreto artificio " (III, 395); with *virtuoso* (IV, 439), with *estudiante* (VI, 202), with *prudente* (V. 443 : " médicos sabios, prudentes y discretos ») with *filósofo* (VI. 342 : muy filósofo estás, muy a lo discreto hablas "). Love can render even a *rústico* shepherd discreet, although on the other hand " las fuerzas poderosas del amor " often overcome " proposiciones discretas " (2). The muleteer Bartolomé has a " rústica discreción " (3).

We learn a little more of *discreción* by considering how the term is applied to Don Quixote and Sancho.

Sancho is alternately described as discreet and foolish. Sancho, says the duke, is " muy discreto "; " eres discreto; y qué de discreciones dices a las veces " says Don Quixote; " Vos lo decís como discreto " says the Cura. In several passages attention is especially drawn to Sancho's " discreciones ". They are partly the result of his experience as squire to the Ingenious Knight :

Cada día, Sancho, dijo Don Quixote, te vas poniendo menos simple y más

(1) *Don Quixote*, ed. cit., IV, 98.
(2) *Persiles y Sigismunda*, f. 144.
(3) *Ibid.*, f. 193.

Digitized by Google

discreto. Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuesa merced, respondió Sancho; etc. (1);

although later (2) Sancho is still described as not " experimentado en las cosas del mundo "; but partly discretion is inherent in his nature : part of the traditional lore of the genuine people; given the sincere praise bestowed on proverbs in several passages (3), we need not consider the passage in which Sancho quotes a popular proverb as " la opinión de discretos " as entirely satirical (4). Yet when Sancho has spoken like " un buen predicador ", Don Quixote says : " Si como tienes buen natural tuvieras discreción, pudieras tomar un púlpito " (5). Rustic life could provide " poco ingenio y menos experiencia "; but " a las veces la fuerza del natural ingenio, adornado con algun tanto de experiencia, suele descubrir nuevas sendas (6). Sancho and Lenio were in this case. Sancho's discretion is completed when at the end of the novel he comes to the " determinación discreta " to abandon a post for which he was not suited nor prepared.

As to Don Quixote, he is both very discreet and mad. He is as discreet in intellect as he is indiscreet in method. He never said a foolish thing and never did a wise one. Therefore he is the supreme example of great gifts misapplied and of the harm done by misdirected good intentions. There is such a thing as the higher egoism. The best is enemy of the good; and if Don Quixote had been content with something less than reforming society and bringing back the Age of Gold, he might have been a shining light in a narrower circle, like the discreet and prudent parish priest of his village.

Renaissance man " s'est arraché de la profondeur et est

(1) *Don Quixote*, ed. cit. IV, 247.
(2) *Ibid.* IV, 486.
(3) Cf. *Don Quixote*, ed. cit. II, 137; VI, 367.
(4) *Ibid.* VI, 346.
(5) *Ibid.* IV, 423.
(6) *Galatea*, f. 201.

Digitized by Google

passé à la surface ". The desire to advertise oneself and shine abroad had begun to replace pleasure in a more obscure and settled activity and the pride of the artisan who " setteth his mind to finish his work and watcheth to polish it perfectly ". Cervantes condemns sloth and idleness *(ocio y pereza)* almost as frequently as he condemns going outside one's proper sphere and business. The discreet must have experience (1); but nothing can be built on a foundation of stupidity (2). Only heaven can " de los tontos hacer discretos ". The learned pedant cannot be discreet (3); and, although " buen natural " may sometimes imply and supply discretion, " sin la cual no hay ciencia que valga " (4) and many men of the Court are not discreet (5); honesty without discretion is paralyzed and useless : the *amo* in *La Ilustre Fregona* is rather *hombre de bien* than *discreto* (6). On the other hand we have the horrible old witch " tan discreta y tan mala " and the " discreto ardid " of two thieves (7). Even a courtesan of Rome can be *discreta* (8); even the profession of *alcahuete* can and should be an " oficio de discretos ". A hermit has, perhaps unjustly, a reputation for being " muy discreto " (9). Cervantes was extending to all these persons one of his own characteristics. He had a reputation among his contemporaries for discretion : he is considered discreet and prudent in all his affairs, as he himself states in the preface to *Don Quixote*. More than one witness in 1580 had credited him with discre-

(1) *Persiles*, f. 73.
(2) *Don Quix*. Ed. cit. V, 375.
(3) *Ibid*. IV, 452.
(4) *Don Quix*. Ed. cit. IV, 393.
(5) *Ibid*. V, 376. Cf. " más por mi buen natural que por la experiencia " (Preciosa in *La Gitanilla Nov. Ej.*), f. 11 v.
(6) *Nov. Ej*. Ed. Clás Cast. I, 243.
(7) *Novelas Ejemplares*, ff. 265 and 256.
(8) *Persil*, f. 211 v.
(9) *Don Quix*. Ed. cit. II, 195.

Digitized by Google

tion; and Lope de Vega brackets him with Cicero and Juan de Mena as " discretos y entendidos " (1). Cervantes refers to the " discretas conversaciones " of Salamanca (2) (implying that education at the University, as education in the Army, might give a man discretion). He speaks also of the " discreta abundante vena " of Jáuregui. The new pastoral life of Don Quixote is to be a new madness, but a " locura discreta ".

We infer from this that the quality of discretion consists essentially in doing one's own work and living one's life without interfering with or attempting to influence or direct the lives of others. " Ponderar las cosas y dar a cada una su lugar; distinguir una cosa de otra, hacer juicio dellas " : that was Covarrubias' definition of *discreción* (3). And this is Mauricio's advice to his daughter Transila : " procura ser tan discreta que no apures los pensamientos ajenos, ni quieras saber más de nadie de aquello que quisiere decirte; la curiosidad en los negocios proprios se puede sutilizar y atildar, pero en los ajenos que no nos importa, ni por pensamiento " (4). It is not really discreet " ahondar mucho ". The *curioso impertinente* comes to a bad end (the phrase *curiosidad impertinente* occurs twenty years earlier in the *Galatea* (5). When a man in the crowd gives Don Quixote the most Cervantine advice " Vuélvete a tu casa ", Cervantes' answer comes flashing : " No deis consejos a quien no los pide " (6).

We can thus realize what was Cervantes' purpose in so insistently dwelling on the nature and necessity of discretion. Spain, in the sixteenth century, had, to put it impolitely, bitten off more than she could chew; and with the spread of fantastic

(1) *El Premio del buen hablar*. I, 10.
(2) *Galatea*, f. 224.
(3) *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, s. v. discernir.
(4) *Persiles y Sigismunda*, f. 56 v. Cf. *Ocho Comedias*, f. 140 v. : " Quita cien mil honras una lengua ".
(5) *Galatea*, f. 166.
(6) *Don Quixote*, ed. cit. VI, 272.

Digitized by Google

literature among the half-educated there was likely to spread the mistaken idea that courage and good intentions might be valid substitutes for study and experience and that a man might abandon the humble trade to which he had been brought up in order to conquer hosts of enemies with his good right arm. For the thing had been done frequently; the romances of chivalry were literally true : were not they printed with the royal license, and could his Majesty countenance a lie? There is a passage in Hobbes (1) which runs : " When a man imagines himself a Hercules or an Alexander, which happeneth often to them that are much taken with reading of Romants ". The inhabitants of the Iberian Peninsula were peculiarly liable to this error of judgment. They had achieved mighty feats in the old world and the new; they had learnt that heroic fervour might make up for smallness of number :

> No está en la mucha gente
> La victoria de razón
> Sino en la devoción (2).

The grave and judicious Bishop Osorio sees nothing remarkable in the victory of Charles Martel over " 370,000 Arabs " (3). The principle was a generous one and had undoubtedly nerved men to great deeds. But it might be carried too far. The invention of artillery took little account of the most chivalrous courage. There was danger of the chivalrous Spaniard disregarding this iron obstacle; there was a tendency, perhaps, for the sixteenth century uncultured Spaniard to become too peregrine : " peca por peregrinidad, propio ingenio de español ".

Thoughtful men had noticed the rashness, the absence of mature preparation, the want of nice calculation of the means to an end, the lack of veterans in the disasters of 1578 and 1588. We can form some idea of the tremendous impression

(1) *Leviathan*. I, 2.
(2) Gil Vicente, *Amadis de Gaula*. (Obras 1562 ed. f. 138 v.)
(3) *De Nobilitate Christiana* (Complvti 1568) f. 265.

Digitized by Google

produced by these events on the patriotic soldier of Lepanto. A generation after the rout of Alcacer Kebir we find Cervantes referring to the sad fate of King Sebastian : " me hace entristecer. In his two odes written after the defeat of the Invincible Armada and the return of the " católicos soldados " :

Dejando el mar de sus desgracias lleno,

he attributes the defeat to the " borrasca incontrastable del viento "; characteristically he seems to have felt that that was not the moment for destructive criticism and home truths, and although in the last lines of his invocation to Philip II he speals of " la justa ocasión " (that is to say, " discretion ") his poem is an exhortation to action and more action, in order to humble and bring down the " inglés pérfido cuello " (1). Other writers were more explicit. Quevedo in his *Política de Dios y Gobierno de Cristo* (2) says that the Invincible Armada " adoleció de abundancia de nobles novicios "; and in the same spirit Luis de León wrote of the rash raw recruits of Alcacer Kebir : " la locura de su bisoña gente " (The authenticity of this ode is in dispute : the latest critic of Luis de León's lyrics, P. José Llobera S. J., denies it) (3). And this criticism was in close agreement with the whole doctrine of Cervantes. It might, indeed be maintained that *Don Quixote* was written as a commentary on that text : " la bisõna gente, los nobles novicios ". It has been suggested that Cervantes, when he declared repeatedly that his purpose was merely to destroy the romances of chivalry was simply, so to speak, covering up his tracks, in order to draw off the attention of those whom

(1) *Obras*, VII (1923), p. 244.
(2) *Biblioteca de Autores Españoles*, XXIII, p. 99.
(3) *Proyecto de una edición crítica de las poesías de Fr. Luis de Léon*, in *Religión y Cultura* (Nov. 1929), p. 216. Cf. *Modern Language Review* (April, 1926), p. 177.

Digitized by Google

it might concern from his deeper satire (1). It is simpler to believe that he meant what he said, that his purpose was to destroy the romances of chivalry, to destroy and replace them; that is to say, to destroy the people's belief in the literal truth of the romances of chivalry (2): " las *fingidas* y disparatadas historias de los libros de caballerías " (3), which constituted the staple of profane reading (of other such books, Cervantes declares, there were " muy pocos en España "); in a word to warn his fellow-countrymen against their growing tendency, fatal in those modern times, to undertake feats only possible in a fabulous romance of chivalry; enterprises which in real life and sober fact could only lead to disaster. That is the gospel on which he insists throughout.

He continually echoed Santa Teresa's plea: " No hagamos torres sin fundamento " (4). Let us measure our capacity before leaping. " Sufra y calle el que se atreve a más de a lo que sus fuerzas le prometen " (5); " bien se está cada uno usando el oficio para qué fué nacido " is the lesson that Sancho learns by bitter experience (6); " vuélvete a tu casa; Estese en su casa, atienda a su hacienda; métete en tus campanas y en tu oficio (7); no te metas en altanerías (8); no te metas en dibujos (9); quién le mete en esas pendencias (10); la falta que él pensaba que hacía en el mundo (11); vuestra sandez

(1) Cf. L. Pfandl, *Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (1929), p. 296.
(2) Cf. *Don Quix*, ed. cit. III, 18 and 433.
(3) *Ibid.* VI, 471.
(4) *Las Moradas*. VII, 4. Ed. Clásicos Castellanos (1916), p. 312.
(5) *Don Quixote*, ed. cit. III, 326.
(6) *Ibid.* VI, 106.
(7) *Ocho Comedias*, f. 234 v.
(8) *Novelas Ejemplares*, f. 10.
(9) *Don Quix*, ed. cit. V, 557.
(10) *Ibid.* I, 242.
(11) *Ibid.* I, 105.

Digitized by Google

y demasía (1); llaneza, que toda afectación es mala (2); cásate y toma tu igual (3); no conteniéndose en los límites de su ignorancia (4); no viniera donde no le llamaban ni se entrometiera en negocios ajenos (5); déjeme con mi desgracia, que no será tanta que no sea mayor la que vendrá de la ayuda de vuestra merced (6) ". *Ne sutor ultra crepidam.* In this advice of the compleat individual, vertical in his independence, the world has not listened to Cervantes, and with the State on the one hand and on the other " ce noir sentiment l'envie, devenue la puissance déterminatrice du monde " (7), it is very doubtful whether such a thing as an individual exists in the world.

As an old soldier, Cervantes showed considerable contempt for the aesthetes, fops, idlers and inexperienced, the *pisaverdes*, the *necios*, the *poetas de primera impresión*, the *cachorros modernos* (the young literary lions), the *intonsos poetas de nuestra edad*, the *sutiles y almidonados*, the *hombrecitos aguditos*, the *pajecillos y truhanes de pocos años y menos experiencia*, the idle *pajaros noveles* (sons of grandees at Madrid), the *lacayos retóricos*, the bureaucratic officials, *los satrapas de la pluma*. He insists again and again on the need of experience before one may claim to take one's place among the discreet. " Es menester mucho tiempo para venir a conocer las personas " (8); la experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes (9); corteses y en las cosas del mundo experimentados (10); en el

(1) *Ibid.* I, 144.
(2) *Don Quix.* V, 359.
(3) *Ocho Comedias*, f. 208 v.
(4) *Don Quix.* Dedication.
(5) *Don Quix.* II, 483.
(6) *Ibid.*, p. 486.
(7) N. Berdiaeff, *Un Nouveau Moyen Age* (Paris, 1927), p. 224.
(8) *Don Quixote*, ed. cit. I, 4929. Cf. *Persil*, f. 216; *Galatea*, f. 276 v.
(9) *Persiles y Sigismunda*, f. 34.
(10) *Ibid.*, f. 142.

Digitized by Google

arte de la marinería más sabe el más simple marinero que el mayor letrado del mundo (1); the advantages of reading and travel are several times insisted on : " porque las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa que el que vee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada; y con esto excede a lección la vista (2) ".

But the world was beginning to prefer to men of experience the men who advertised themselves. That was Cervantes' quarrel with " el vulgo ". For him the *vulgo* consists of those, who, leaving their own business or having no business of their own, insist on loudly interfering in matters of which they are ignorant.

But Cervantes never condemned indiscriminately. In his life as a soldier, his wanderings as a poor official, his captivity, imprisonment and sojourn in the poorer parts of cities, he had acquired a wonderful knowledge of the people. He condemns the importunate *labrador*, and the prosperous farmer Haldudo, and has nothing but disdain for the rich muleteer of Arévalo; but he attributes to the peasant who brings Don Quixote home from his first expedition an exquisite delicacy, and the same delicacy appears in the goatherds with whom Don Quixote spends the night and in the old shepherd of *Persiles* (3). Even Teresa Panza, for all her foibles, can show a certain rough delicacy, and Sancho her husband has his own loyalties and ideals. " En tanto me estimo yo, villana y labradora ", says the peasant girl to the duke's son (4); and the peasant girls are exalted above the artificial ladies of cities (5). Tirso de Molina similarly exalted them.

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 111 v.
(2) *Ibid.*, f. 147 v.
(3) *Ibid.*, III, 3.
(4) *Don Quix.* II, 393.
(5) *Galatea*, ff. 33 v., 193.

Digitized by Google

On the other hand all writers agreed in their scorn of the *vulgo*. So much was this the case that when, as in a passage of Céspedes de Meneses, the *vulgo* is actually praised, one suspects a misprint (it is a question of the addition or omission of the word " no "), especially as the same author joins in the general condemnation (1). Cervantes is as outspoken as any concerning the shortcomings of the *vulgo*, which he calls a *mala bestia* (2); he speaks of " el vulgo que siempre se engaña " (3) (but cf. *Persiles* f. 174 : " la fama que pocas veces miente "); " el vulgo peligroso y casi siempre engañado (4); el desvanecido vulgo (5); el vulgo vano (6) ".

It was not that the genuine people had ceased to exist but that it had become divorced from the new culture and had sunk into the obscurity and neglect of the villages. In a well-known passage Cervantes explains what he means by *vulgo* : " Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo (7). The criticism of Cervantes was directed against " todo aquel que no sabe " wherever he found him if he presumed on his ignorance to interfere, talk big and act foolishly; against those who by some ill thought out and impracticable, revolutionary creed sought to transform the world and bring back the Age of Gold, and against those who went " mendigando la verdadera fe en opiniones ".

(1) Céspedes, *El Soldado Pindaro*. Lib. I, § 6 : " el pueblo, que *no* siempre desatina en sus juicios.

(2) *Novelas Ej*. Ed. R. Marín. I, 310. Cf. Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 210.

(3) *Persiles*, f. 153 v.

(4) *Galatea*. Al lector.

(5) *Don Quix*. III, 400.

(6) *Viaje del Parnaso*.

(7) *Don Quixote*, ed. cit. IV, 328.

Digitized by Google

IV

It is in his attitude towards the Counter-Reformation and the State religion of his country that Cervantes' character has recently sustained the most insidious attacks. It is a subject in which it is very difficult not to bring the ideas and atmosphere of one century to bear on those of another, to extend the lukewarmness of " the Gallio times " in which we live to the more fervent spirit of another age. Cervantes was born two years after the first meeting of the Council of Trent; he grew up in the sterner times of the Counter-Reformation. The best spirits of the age, a Santa Teresa, a Fray Luis de León, felt unprompted the necessity of protecting the Spanish people against the tendencies of the day. Fray Luis voiced the need in 1583 :

> Como quiera que siempre haya sido provechoso y loable el escribir sanas doctrinas que despierten las almas o las encaminen a la virtud, en este tiempo es así necesario que, a mi juicio, todos los buenos ingenios en quien puso Dios partes y facultad para semejante negocio tienen obligación a ocuparse en él, componiendo en nuestra lengua, para el uso comun de todos, algunas cosas... En caso que todos los que pueden escribir escribiesen, todo ello sería mucho menos, no solo de lo que se puede escribir en semejantes materias, sino de aquello que, conforme a nuestra necesidad, es menester que se escriba, así por ser los gustos de los hombres y sus inclinaciones tan diferentes como por ser tantas ya y tan recibidas las escrituras malas, contra quien se ordenan las buenas. Y lo que en las baterías y cercos de los lugares fuertes se hace en la guerra, que los tientan por todas las partes y con todos los imgenios que nos enseña la facultad militar, eso mismo es necesario que hagan todos los buenos ingenios ahora, sin que uno se descuide con otro, en un mal uso tan torreado y fortificado como es este de que vamos hablando (1).

In several passages of his works Cervantes shows the influence of Luis de León, for whom he expressed the greatest admiration. It is possible that he knew him personally; he may perhaps have heard the Augustinian friar lecture; but in any case it is difficult to believe that he was not seriously affected by this

(1) *De los Nombres de Cristo. Dedicatoria.*

Digitized by Google

passage, published in 1583, when Cervantes must have been suffering from all the disillusion of the times and his own poverty. Here truly was a new call to battle to the maimed soldier and aspiring patriot. It was no longer necessary to write in Latin in order to be considered as rendering true service to Church and State. Luis de León considered that the people, denied the use of the Scriptures in the vernacular, was starving for lack of good literature. Cervantes, with an earnest love of all things fair and of good report, was of a temperament peculiarly ready to respond to such a call to battle. But, even if Luis de León's invitation had nothing to do with applying a match to the fire of Cervantes' genius, the need was generally felt. Religion was not only a matter of national honour but a matter vital to the unity and welfare of Spain. And Cervantes was a soldier and a patriot.

We do not doubt his patriotism and love of Spain because he praised other nations and criticized the administration of justice and other institutions in Spain. He refers to the corrupt administration of justice and says that justice yields to favour and interest (1). With Luis de León, he holds that " la perfecta gobernación es de ley viva " : " a juicio de buen varón ", piepowder justice (2). This was not his only criticism of public life in Spain. That was perfectly compatible with the glowing patriotism of which there is evidence in many a passage of his works. He might praise foreign countries and cities, France, Germany, Portugal, even the " discreet " English; he evidently kept up as much as possible his connection with foreigners. In 1605 we know that he was visited by a Portuguese friend and had dealings with a Genoese contractor; the Juan Bocache of Ecija with whom he had business transactions in 1588 may have been by descent an Italian (3); and

(1) *Don Quixote*, ed. cit. I, 322; *Persiles y Sigismunda*, f. 203.
(2) *Novelas Ejemplares*, f. 48; *Don Quix*, ed. cit. V, 408; *Persil*, f. 149.
(3) Pérez Pastor, *Documentos Cervantinos*. Vol. II, p. 126.

Digitized by Google

Cervantes had an Italian brother-in-law. All this did not prevent him from remaining a Spaniard, and indeed a Castilian, at heart. In his poems he refers with evident pleasure to " el ancho suelo hispano " (1); in his *Numancia* we have such passages as the invocation to Spain :

> Qué invidia y qué temor, España amada,
> Te tendrán mil naciones extranjeras (2).

In his last book Spain is " centro de los extranjeros y madre comun de las naciones " (3). In *La Gran Sultana* we feel that it is Cervantes who says that he is Spanish " aun después de ser muerto ochenta siglos " (4). It is Cervantes who in *El Gallardo Español* wishes to :

> Poner sobre estrellas
> Los españoles blasones (5).

In the same way we do not infer that he was a Republican because he criticizes kings. " De los reyes las injusticias y rigores son bautizadas con nombre de severidad " he says in his last work (6). Like several of his more thoughtful Spanish contemporaries, Cervantes seems to have been in favour of elective monarchy (7). In the same way Cervantes sets poetry at the head of all the sciences but could be scornful of *poetas sietemesinos* and was sometimes inclined to believe that there were but three and a half poets in the whole of Spain, although he declared that Spain produced a large number of men of genius who were ignored in other countries (8). In the same way Cervantes exalts science, but has nothing but disdain for

(1) *Obras Completas*, VII (1923), pp. 63, 209, 215.
(2) *Ibid.*, p. 133.
(3) *Persiles y Sigismunda*, f. 141 v.
(4) *Ocho Comedias*, f. 117 v.
(5) *Ibid.*, f. 5 v.
(6) *Persiles y Sigismunda*, f. 94 v. Cf., f. 37.
(7) *Ibid.*, f. 52 v., 53.
(8) *Galatea*, preface and f. 341.

Digitized by Google

the pseudoscientific, and for " el simple que se entra en ella (la ciencia) sin estudio ni experiencia " (1). " Ninguna ciencia en cuanto a ciencia engaña : el engaño está en quien no la sabe (2). And in precisely the same way, dividing absolutely the human from the divine " que es un género de mezcla de quien no se ha de vestir ningun cristiano entendimiento " (3). Cervantes exalts religion and faith, and attacks not the Church but its degenerate ministers; not pilgrimages but false pilgrims (4), " que hacen granjería de la santidad "; not hermits but false hermits who trade on the reputation of the hermits of old. For the hard-working, poor, practical, discreet parish priest, too often the butt of the villagers' malicious gossip (5), Cervantes had sympathy and respect. He speaks with sincere respect of the Inquisitors; they are discreet and know and mind their business; they are the " mastines veladores ", " las despiertas centinelas de nuestra fe " (6).

But the man who " reverently adored " the Church of his country was the soldier who showed such disdain for the *pisaverdes* and " blandos cortesanos " and could not be expected to have much sympathy with the easy-going life of priest or friar, and his criticism of those who tread the primrose path to heaven or elsewhither is frequent and outspoken. As an " ingenio lego " Cervantes was given more rope than would have been allowed to a theologian; the passages with which the Inquisition censorship interfered were of a trivial character (7) and the numerous censorious passages allowed to stand in his works speaks well for the toleration of the censorship. Cervantes alludes to the cowardice and the luxury of the *señores*

(1) *La Entretenida.*
(2) *Persiles y Sigismunda*, f. 34 v.
(3) *Don Quix.* I, 42. Cf. Castro, *op. cit.*, p. 248.
(4) *Persil.*, f. 141 v.
(5) *Don Quix.*, ed. cit. I, 356.
(6) *Don Quix.*, ed. cit. VI, 286.
(7) See *Don Quixote*, ed. Rodríguez Marín.

Digitized by Google

clérigos who " pocas veces se dejan mal pasar " (1). He contrasts the tranquil, unproductive or idle (2) life of the friar with that of the soldier. And he can smile at the purely formal religion of the lower ranks of the people and at the Seville gang of thieves' " confianza de irse al cielo con no faltar a sus devociones " (3).

Cervantes himself was truly devout; it might be (to quote Montaigne whom he so often resembles, with a difference), " d'une manière laïque, non cléricale, mais toujours très religieuse ". The numerous passages in which he exalts so eloquently the Roman Catholic Church admit of different interpretation according as we believe in or deny Cervantes' sincerity. On the face of it, after reading his works, we should say that he was one of the least hypocritical men who ever lived; a hater of hypocrisy and lies.

But according to one of his most recent critics, he is systematically hypocritical. Cervantes is " un gran disimulador " (4), " un habil hipócrita " (5). He is not only in secret a ribald mocker, a *socarrón*, but an unctuous dissembler (6). The new and original idea of an unctuous Cervantes certainly deserves careful sifting. He is " este genial socarrón " (7), he is " ducho en hipócritas artimañas " (8). (Is there possibly some influence of the new portrait of Cervantes here?). His last novel, the *Persiles*, is full of hypocrisy (9); and that at a time when he would naturally be thinking rather of making his peace with

(1) *Don Quix.* (1927 ed.), II, 92.

(2) *Ocho Comedias*, f. 59. Cf. *Don Quix.*, ed. cit. I, 374: " en sosegada paz ", etc.

(3) *Rinconete y Cortadillo.* Ed. Rodríguez Marín (1920), p. 311.

(4) Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes* (1925), p. 240.

(5) *Ibid.*, p. 244.

(6) *Ibid.*, p. 242.

(7) *Ibid.*, p. 241.

(8) *Ibid.*, p. 53 ad fin.

(9) *Ibid.*, p. 45.

Digitized by Google

Heaven (he was nearly seventy) than with any earthly Church. So we leave him as he began, winking maliciously.

In view of this new reputation of Cervantes for hypocrisy it is important to consider the references to hypocrites and hypocrisy in the works of Cervantes. A passage in *Don Quixote* shows that he was consciously on his guard against hypocrisy and vainglory, " enemies which softly possess themselves of the most careful heart ". In his *Viaje del Parnaso* Cervantes casts scorn on " hipócritas melindres ", and denounces " esta embaidera hipócrita canalla ". To the true Spaniard he assigns a splendid and rare combination of qualities : he is " cortés y verdadero " (1). The *hidalgo* must be " siempre verdadero " (2). A liar cannot be a *caballero* (3). Don Quixote would not tell a lie for the whole world. And Sancho, the *malicioso*, *socarrón* Sancho, declares that " No tengo nada de hipócrita " (4). " Siempre la verdad delante " as the *capigorrista* Torrente has it in *La Entretenida* (5). " No es bien usar de superchería con nadie " (6). Truth " bien puede enfermar " (7) but will not wholly die. " La verdad adelgaza pero no quiebra ". Hypocrisy is always unmasked in the end : " Aunque la hipocresía suele andar lista, a largo andar se le cae la máscara " (8); and Heaven ends by revealing the truth : " los cielos son amigos de descubrir la verdad " (9). " La hipocresía engañosa " defeats its own ends. The Moriscos were rightly expelled for their *fraudes*. Even Cipión can scorn hypocrisy : " Según eso, Berganza, si tú fueras persona, fueras

(1) *Persil*, f. 183.
(2) *Ocho Comedias*, f. 68.
(3) *Novelas Ejemplares*, f. 16.
(4) *Don Quixote*, ed. cit. V, 202.
(5) *Ocho Comedias*, f. 172.
(6) *La Guarda Cuidadosa (Ocho Com.)*, f. 238 v.
(7) *Persiles*, f. 167.
(8) *Ibid.*, f. 53.
(9) *Los Baños de Argel (Ocho Comedias)*, f. 68.

Digitized by Google

hipócrita, y todas las obras que hicieras fueran aparentes, fingidas y falsas, cubiertas con la capa de la virtud, solo porque te alabaran, como todos los hipócritas hacen " (1). There were undoubtedly many knaves and hypocrites in that artificial age, but Cervantes was not one of them :

> Y una secreta culpa no merece
> La pena que a la pública le es dada...
> Pero bien sabe Dios que aquí me fuerza
> Pura necesidad, y eso reciba
> El cielo por desculpa de mi culpa (2).

This is Aurelio's temptation, but it is successfully withstood.

But let us come to Señor Castro's five instances : " Menos mal hace el hipócrita que se finge bueno que el público pecador " says Don Quixote. Here " menos mal hace " means not that he is less sinful but that he is less harmful. The commentators quote St Ambrose " Tolerabilior est culpa si lateat; (*peccato celato...*) ". It is the hideous old witch's counsel to Berganza : " Aut castus aut cautus ". Hypocrisy is the tribute paid by vice to virtue. Hypocrisy is a matter between the individual soul and its Maker; publicly it is less harmful : that is the meaning of Señor Castro's second and third passages : hypocrisy is its own worst enemy. In the fourth passage the venerable Mauricio says that " Seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecían niveladas con la razón; y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguirlas; que tal vez la disimulación es provechosa " (3). ***Disimulación*** here is not very different from *discreción*; and it is advantageous *(provechosa)* not to Mauricio but to his country. This is merely a repetition of Mateo Alemán's precept : " Es discreción saber disimular lo que no se puede remediar " (4). What can't be

(1) *Novelas Ejemplares* (Ed. Clás. Castel.) Vol. II, p. 255.
(2) *El Trato de Argel (Ocho Comedias)*, f. 78.
(3) Américo Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 241; *Persiles*, f. 32.
(4) *Guzmán de Alfarache*. I, 4.

Digitized by Google

cured should be ignored; it is worse than useless to make a scandal when there is no remedy. That, according to Alemán and Cervantes was the difference between the attitude of the *vulgo* and the *discreto* : the former rushed inconsiderately into injurious action; the latter studied the case and held his peace. The fifth passage, in which Cervantes calls himself a *socarrón*, is very harmless. One must have the discretion sometimes to swallow an insult. It would not do, thinks Cervantes, to have as little pretence and social *savoir faire* as David Deans. Cervantes could not help seeing two sides of a matter. " I threw my arms round the neck of the *estudiante pardal*, he says; and I crushed his ruff ". There are minds quick, sensitive, profound, which, at a moment of great emotion, go outside it and fasten upon some little external thing or incident, perhaps provocative of laughter; and so to the superficial observer they may appear irreceptive, unsympathetic, mocking or sceptical. It is said that Philip II, when receiving bad news, would notice a comma out of place in the written report. But the inference that he was an insensible pedant is illegitimate; he was merely instinctively veiling a deep sensitiveness. Cervantes' *socarronería* was of this external, defensive kind. Moreover a sense of humour is by no means opposed to, it often accompanies, a fundamental sincerity. Don Quixote is lovable because he has a sense of humour of his own and can join in Sancho's laughter; but in the main business of his life he has no sense of humour and represents truth without discretion, a weapon terrible indeed in its consequences to society. Cervantes' professions of hypocrisy (or rather of *disimulación*, a very different thing and of a passive nature) are such as no genuine hypocrite would have made; and with him what hypocrisy amounts to is that truth is not for all times and persons : " no todas las verdades han de salir a público ni a los ojos de todos (1) "; or, as Covarrubias said

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 36.

Digitized by Google

in his *Tesoro* (1611) : " no se ha de decir todo, especialmente escribiendo en romance ".

No one is likely now to doubt the extreme subtlety of Cervantes' mind. It extends to Don Quixote and to Sancho and even on occasion to the village priest. But this subtlety is Castilian and is the very opposite of hypocrisy; it consists not in moral suppleness but in fineness of distinctions. On the strength of those hypocrisy passages we are asked to believe that the many passages in which Cervantes formally declares his faith and religion in the plainest terms are conventional, ironical or are inserted deliberately as a blind. Now this seems contrary to all that we know of Cervantes' character and also to the spirit of that age in Spain. This much at least must be held certain, that it was not to avoid any personal danger or obtain any personal advantage that Cervantes made pretence, if pretence there was. He was not winking maliciously to his readers but thinking of the many ignorant persons into whose hands his books were likely to fall. They were to be read by millions; this at first sight may seem absurd, considering that the greater part of the people could not read; but Cervantes himself tells us of thirty illiterate persons gathered round one reader : " rodeámonos dél más de treinta ". When Cervantes corrects and attenuates his text he has these illiterate readers constantly in view. In the passage " la suerte fatal que, segun los que no tienen lumbre de la verdadera fe, todo lo guía " (1), one is inclined to suspect that Cervantes first wrote " la suerte fatal que todo lo guía " and altered it before he sent it out to the many. Alterations of the kind we know there were : in the passage of " El Celoso Extremeño " adduced by Señor Castro, Cervantes first wrote for himself and " cuatro discretos ", then modified the passage for the multitude. There is probably no more in it than that. This was a matter of his personal discretion; and, in questions

(1) *Don Quixote*. I, 23.

Digitized by Google

of religion, there was the burning desire, sincerely affirmed by Cervantes, to preserve the unity of Spain. It has been common for modern critics to assume that the Spanish writers of the sixteenth and seventeenth centuries wrote with the fear of the Inquisition constantly before them; yet a careful examination of these authors shows that they were very outspoken, and that where they used the " técnica cautelosa " of the Counter-Reformation they did so not in personal fear but out of consideration for the new heterogeneous and incalculable crowd of readers. Every patriotic Spaniard of that time felt that Spain was alone, battling for the Faith, surrounded by enemies, hampered by the heretics of the North and the indifference of Rome, and the only sincere champion left against the infidels to the South and East. The religious unity of Spain must therefore be upheld at any cost.

For Cervantes to fight at Lepanto on the one hand and on the other to attempt surreptitiously to rationalize the Roman Catholic faith would have been indeed a singular dualism. The duality was not in Cervantes, one of the most single-minded if complex of characters, but in the strange conditions of the time and the growing divorce between the " cuatro discretos " and the vulgo. There were the forms become or becoming hollow, conventions growing fixed and rigid; on the other hand there was the ingenuous unspoilt people, not even yet shorn of its energy, although sadly diminished in number by war, taxation, tithes and adventure overseas (the four causes assigned by Cervantes to the depopulation of Spain). Cervantes' problem was how to combine these two forces, the new wine, the old bottles. In the sphere of religion, and religion in that century embraced the whole of life, new bottles were out of the question, owing to the political situation of Spain at that time; it was therefore imperative not to condemn and destroy, but to infuse new life from within. It was also imperative that the ministers of religion should be sincere

Digitized by Google

and should realize that lapses which in older happier times might have been condoned would be seized on now by the enemies of the faith.

Cervantes in the fervour of his patriotism accepted the Inquisition and the expulsion of the Moriscos while deploring the individual suffering entailed. One may be very sorry that people should have to go to prison without therefore wishing to undermine society by abolishing prisons. There is a noble passage in Cervantes' last work : " en solo conocer y ver a Dios está la suma gloria; y todos los medios que para este fin se encaminan son los buenos, son los santos, son los agradables ". In writing that passage Cervantes must surely have had the conflicts between the external forms of religion in his mind. Before the transcendent all-embracing belief in the existence of God differences of creed might seem to shrivel away like straws in a glowing fire. Cervantes, with his love of order and harmony, must often have said to himself " Credo quia minus absurdum ". But this transcendental belief did not render the forms of religion unimportant. Good wine must be contained in some kind of bottle.

On the whole it must be said that the interesting attempt to extend to seventeenth century Spain the atmosphere of seventeenth century Italy (1) fails. The Counter-Reformation which might produce hypocrisy in Italy, in Spain produced a very contrary result, an outburst of glowing religious fervour, religious conformity on the part of individuals. Each individual Spaniard, in supporting the Inquisition or the Counter-Reformation, felt that his service was perfect freedom, that he was fighting for his country, his King and his God. The Spanish genious is naturally independent and free, as free as the unbridled innavigable rivers of Spain. In other countries the Counter-Reformation might impose conventional form and kill imagination; in Spain the individual will and imagination

(1) Cf. Castro, *op. cit.*, pp. 251, 253.

Digitized by Google

remained free, and precisely at this time took previously unimagined flights; artificial it might be in Calderón; closer to earth, and to heaven, in Cervantes.

Setting aside passages, such as the references to the rosary or the ***mutatio capparum***, which may be legitimately explained as the merely external irreverence often shown by the extremely devout, there are passages which are taken to indicate that Cervantes had no formal religion. If he leaves religion out of account it is because he is not writing as a theologian; but on the other hand his many professions of faith, to all appearances ardent and sincere, can scarcely be set aside as mere "alardes de ortodoxia". They are not partly Counter-Reformation tactics, partly a personal shield for the writer; they seem obviously sincere. It is difficult to see any irony in the reference to Sancho as an old Christian. That had little to do with religion, it was a question of good birth.

One may likewise fail to see "la tremenda ironía" in the passage quoted by Señor Castro from *El Licenciado Vidriera* (1). The same explanation of irony, conventional or merely conformity, is given to passage after passage. "A nuestro Cervantes es innegable que se le ven las costuras en más de un caso. En medio de tanta piedad, de tanta unción, a lo mejor nos hace un maligno guiño..." (2). It is not easy to controvert this view, because the more professions of conformity we find, the more we are to persuade ourselves of the existence of an hypocritical, unctuous Cervantes. Mauricio says "Soy cristiano católico y no de aquellos que andan mendigando la fe verdadera entre opiniones". This has a genuine ring, and there are other statements to like effect. In *Persiles* he shows great reverence for the Roman Catholic as the Christian religion and for the authority of the Pope (3); and the faith of the

(1) *El Pensamiento de Cervantes*, pp. 286, 287.
(2) *Ibid.*, p. 261.
(3) *Persiles y Sigismunda*, f. 204.

Digitized by Google

Roman Catholic Church is definitely said to be the faith of Christ (1) : " en la Fe de Iesu Christo, y en la que tiene, que es la misma, la Santa Iglesia Católica Romana ". Dismiss this, if you will, as an " alarde de ortodoxia ". Can one so dismiss the passage in *La Española Inglesa*, where the Señora Catalina says : " si sabe la Reina (Queen Elizabeth) que yo he criado a está niña a la Catholica, y de aqui viene a inferir que todos los desta casa somos Christianos " (2). Here there is no " alarde ", the fact that Catholic is synonymous with Christian comes out in the most casual way, and one would say that to the author of that sentence the Protestant English certainly appeared non-Christian. If Cervantes was acting a part he showed himself a marvellously skilled actor. Something of the same casual air attaches, not to the passage in which he affirms that he adores the Roman Catholic Church (3), but to that in which he gives the reasons for which a man should be willing to die, one of which is " por defender la fe católica " (4).

According to Señor Castro, under the Counter-Reformation there were " ni arte, ni razón, ni vida libres " (5). In order to find liberty one must leave Spain (6). Cervantes speaks of " las ciudades libres de Alemania " : making, one may well believe, the same distinction as the Spanish translator of Straparola drew between Spanish and Italian liberty : " bien sabeys la diferencia que ay entre la libertad Italiana y la nuestra " (7); that is to say the distinction between liberty and license. For when the Morisco Ricote says that in Germany " cada uno vive como quiere, porque en la mayor

(1) *Persiles*, f. 15.
(2) *Novelas Ejemplares*, f. 89 v.
(3) *Don Quixote*.
(4) *Don Quixote*, ed. cit. V, 82.
(5) *El Pensamiento de Cervantes*, p. 245.
(6) *Ibid.*, p. 299.
(7) C. B. Bourland, *The Short Story in Spain* (1927), p. 17.

Digitized by Google

parte de ella se vive con libertad de conciencia " (1), this is the Morisco's, not Cervantes' view of good liberty, and the statement must be taken strictly in conjunction with the earlier part of the sentence, where Ricote says that in Germany " podía vivir con más libertad, *porque sus habitadores no miran en muchas delicadezas* ". From another of Ricote's contrasts between countries : " Lo que me tiene admirado es no saber porqué se fué mi mujer y mi hija a Berbería que no a Francia, adonde podía vivir como cristiana " (2). Here the ostensible contrast is between Africa and France; but Señor Castro considers that by a back thrust Spain is implicated : " Sin duda alguna, tal afirmación implica la contraria respecto de España ". But this seems to involve a tremendous contradiction. Ricote has just said that " la Ricota mi hija y Francisca Ricota mi mujer son católicas cristianas " (3). Is it contended that Roman Catholics were not permitted to live in Spain?

Señor Castro finds in Cervantes so strong an element of Stoic fatalism (4), of the teaching of Erasmus, even of paganism, that he comes to the conclusion that his morality is essentially philosophical, " sin ingerencia activa de principios religiosos " (5). It might not be difficult to discover the same elements in Fray Luis de León. Are we therefore to infer that Fray Luis was likewise " sin ingerencia activa de principios religiosos "? Those elements were in the air of Renaissance Spain; and one would alter Señor Castro's sentence " Sin Erasmo Cervantes no habría sido lo que fué " (6), to " Sin Erasmo los siglos XVI y XVII no habrían sido lo que fueron ". Señor

(1) *Don Quixote*, ed. cit. VI, 128; *El Pens. de Cerv.*, p. 299.
(2) *Don Quixote*, ed. cit. VI, 130; *El Pens. de Cerv.*, p. 299.
(3) *Don Quix*, ed. cit. VI, 129.
(4) L. Zanta, *La Renaissance du Stoicisme au XVIe siècle* (Paris, 1914); *El Pens. de Cervantes*, pp. 322 et seq.
(5) *El Pensamento de Cervantes*, p. 322.
(6) *Ibid.*, p. 320.

Digitized by Google

Castro admits (1) that in Cervantes " no hay ataques a creencias fundamentales, pero sí punzadas a la vida eclesiástica, a los rezos, a los santos, a los milagros debidos a la superstición, a lo que es, en suma, obra esencialment humana ". But to say that Cervantes " posee una ideología no cristiana " (2) is to mistake that age and to read a too modern implication into Cervantes' professed distinction between the human and the divine. Christianity was then a part, or rather the core and kernel of Spanish life; it was impossible to relegate it, like some remarkable but uncomfortable piece of furniture, to the obscurity of an attic.

One of the mainstays of the argument that Cervantes' thought is non-Christian and non-religious is his treatment of the story of *El Celoso Extremeño* (3). This is held to be totally non-Christian. It is true that Carrizales says that " no se puede prevenir con diligencia humana el castigo que la voluntad divina quiere dar a los que en ella no ponen del todo en todo sus deseos y esperanzas "; but that is dismissed as a " formula convencional, de sentido ambiguo " (4). The fact is that Carrizales' position had, according to Cervantes, been false from the beginning. He may have meant well, but he outraged Nature by marrying a wife half a century younger than he was, and then attempted to guard her and his honour by setting himself up as a Providence on earth. It was Carrizales who had neglected heaven, and his punishment is condign. If he dies without receiving the Sacraments (5), we must remember that Cervantes does not actually describe his death and that a week remained in which to receive them: " al seteno día le llevaron a la sepultura ". Carrizales is an example of the

(1) Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 287.
(2) *Ibid.*, p. 261 ad fin.
(3) *Ibid.*, pp. 314, 355.
(4) *Ibid.*, p. 354. Cf., p. 338 " una fórmula tradicional y bien vista ".
(5) *Ibid.*, p. 355.

Digitized by Google

fatal consequences of preferring the merely human to the divine: " tal vez las leyes del gusto humano tienen más fuerza que las de la religión " (1). We must hold then that Cervantes, so far from being un-Catholic or un-Christian in thought, was a fervent Catholic, one of the many Spaniards of that time who could never forget the menace of Turks and Berbers, the riots of Germany, the dissensions in England and the Wars of Religion in France, and who were ready to sacrifice themselves gladly as champions of the Counter-Reformation in order to preserve Spain, as Cervantes described her, the most peaceful country of Europe, " de todas partes entera y maciza en la religión cristiana, que ella sola es el rincón del mundo donde está recogida y venerada la verdadera verdad de Cristo " (2).

Surely this rings true; these are not the accents, the " rasgo cauteloso " of an unctuous hypocrite, cowering before the Counter-Reformation and fearful of being conducted " al brasero ", but those of a fervent and patriotic Roman Catholic. That great searcher out of all hypocrisy, Fray Luis de León, denounced the hypocrisy of the Inquisitors in handing over condemned heretics to the civil power with a recommendation to mercy. Cervantes, who shared the Augustinian's hatred of hypocrisy, may in his critical probings have found much to condemn in ecclesiastical procedure. But Luis de León was writing in Latin; Cervantes consciously addressed himself to millions of readers in the vulgar tongue. He was neither an irresponsible " chico travieso " nor a cautious sceptic, but a man of fervently religious mind, like most Spaniards of that age, and one, moreover, whose subtle, complex thought revealed to him beforehand all the implications that might be derived from an apparently harmless sentence. He wrote with the full feeling of responsibility of a critical thinker who addressed

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 5.
(2) *Ibid.*, f. 161 v.

Digitized by Google

himself in Spanish to the great mass of his fellow-countrymen and indeed to the world at large. If his tone is often sad, this need not be ascribed to the shadow of the Counter-Reformation (1). One might quite as reasonably say that the Counter-Reformation was the shining light in a dark age. The Reformation had brought not peace but a sword; the new irrepressible life of the nations of Northern Europe kept humbling Spain's efforts in favour of religious unity, while it was in the very nature of the case that the charming youth of the Renaissance should be of a stuff that would not endure.

V

Cervantes' critical insight has often been overlooked; so has his extreme sensitiveness. He possessed the soul of an artist. He had been in love with poetry all his life (la inclinación que a la poesía siempre he tenido); and, although not a great lyric poet, he wrote some excellent verse. To the end of his life he deplored that he had not the full lyrical gift of poetic expression :

La gracia que no quiso darme el cielo.

He has a passage on the power of music (2). He praises the poets and painters of Italy : the great Dante (some lines in *Don Quixote* (3) seem to show that he was acquainted with the sonnet *Tanto gentile*), the divine Ariosto (4), the devout Raffaele and the divine Michelangelo (5). The wonderful truth of the scenes in *Don Quixote* and other works of Cervantes, the living substantial presentment of the characters that figure

(1) Castro, *El Pensamiento de Cervantes*, p. 374.
(2) *Don Quixote*. I, 28.
(3) *Don Quixote*. Ed. Rodríguez Marín (1927) III, 240.
(4) *Galatea*, f. 316 v.
(5) *Persiles y Sigismunda*, f. 209.

Digitized by Google

in them is the convincing truth of imaginative, plastic genius. Cervantes deliberately composes pictures in his mind. "Píntola en mi imaginación (1); no parece sino que ahora la veo (2).

The picture thus impressed and composed in the mind may often be expressed on paper with great economy of means. The *ama* in *Don Quixote* has spoken very few words before we see her in the flesh. This pregnant classical art can take the place of description. In *Lazarillo de Tormes* we are given no description of the priest, but as he utters the words "Toma, come, triunfa, que el mundo es tuyo" we see him. Apart from the characters, the scenes in Cervantes are constantly pictorial, the continual temptation and despair of illustrators. Naturalism with Cervantes did not entail a photographic or passive acceptance of the whole of reality; the whole of reality must be before the artist but he only proves himself an artist if he then exercises choice and concentration and becomes a real creator. The figures in Cervantes are full and rounded, in high relief; statuesque, it might be said, were it not for the effervescing life within, the soul which "anda en continuo movimiento"; they are complete and separated, like those of Velazquez. The desire to give full development to each character partly accounts for the introduction of those separate episodes in all his works which apparently interrupt the main thread and plot. Each character is to present itself in natural growth, without artificiality, exaggeration or satire. Satire was constantly eschewed. Clodio's "espíritu satírico" was severely punished. Satire in the *Viaje del Parnaso* is declared to be "necia y infame". It was in fact merely destructive and led nowhere. And therefore:

> Nunca voló la pluma humilde mía
> Por la región satírica (3).

(1) *Don Quixote* (1927 ed.) II, 312.
(2) *Ibid.* I, 367.
(3) *Viaje del Parnaso*, f. 28 v.

Digitized by Google

It is significant that all the events of *Persiles y Sigismunda* up to the arrival of the secret lovers at Lisbon are put on canvas by " un famoso pintor " (1); and in the same novel history, poetry and painting are closely connected : " quando escrives historia, pintas " (2). In *La Ilustre Fregona* (3) " el Corregidor se levantó, y tomando el candelero que Costanza traía, llegándole la luz al rostro, la anduvo mirando toda de arriba abajo ". Cervantes, like Zurbarán or Goya, is fond of concentrating the light on the special object of his description. In the *Coloquio de Cipión y Berganza* " Colgó la Canizares el candil de la pared " " ... Acudió la gente del hospital, y viendo aquel retablo... " (4). Leocadia appears in all her beauty, " alumbrándola dos doncellas con dos velas de cera en dos candeleros de plata " (5). In *El Celoso Extremeño* " andaba el negro paseándole el cuerpo de arriba abajo con el torzal de cera encendido " (6); " tomando la buena Marialonso una vela comenzó a mirar de arriba abajo al bueno del músico " (7). In the Island of Barataria " llegaronle a los ojos dos o tres lanternas, a cuyas luces descubrieron el rostro de una mujer, etc. " (8). Cervantes' description of the Toledo room (9) is, like many another of his descriptions, the work of a consummate artist. His love of painting was evidently great, as was not uncommon in Spain from the last years of the sixteenth century onward. In Cervantes, however, colour is usually confined to material things, mainly to dress, which is often vividly and picturesquely described; in his last published work he does

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 123.
(2) *Ibid.*, f. 170.
(3) Ed. Clásicos Castellanos. Vol. I (1914), p. 315.
(4) *Ibid.* Vol. II (1917), pp. 304, 306.
(5) *La Fuerza de la Sangre (Novelas Ejemplares)*, f. 135 v.
(6) Ed. Clás. Cast. II, 133.
(7) *Ibid.*, p. 148.
(8) *Don Quixote*, ed. cit. VI, 22.
(9) *Novelas Ejemplares*, f. 129.

Digitized by Google

mention the colour of a flower *(amarillas adelfas)* (1); and there is also reference to the blueness of the sea : " no claros cristales sino azules " (2) and, in a passage full of colour (3), to the hues of sunset :

De algunos pendian ramos de rubies, que parecian guindas, o guindas que parecian granos de rubies; de otros pendian camuesas, cuyas mexillas la una era de rosa, la otra de finissimo topazio; en aquel se mostravan las peras, cuyo olor era de ambar y cuyo color de los que forma en el cielo quando el sol se traspone.

Cervantes' love of Nature is rather gladness of escape from the crowds and noise of cities (O soledad alegre ! O vida solitaria : the common cry of writers of that age); delight in refreshing flowers and streams, green grass and pleasant woods, the " cielo luciente and claro " and the " maravilloso silencio ", than joy of mountain heights and soaring grandeur. Like Virués, he has nothing to say of the beauty of the Alps; again like Virués, he praises the mountains in which the monastery of Montserrat stands, as those of Guadalupe. His Tagus is not the rushing stream of Toledo or Alcántara but the broad placid river *(mansamente corría)*. He shows appreciation for the beauty of the human form : " en todas las obras hechas por el mayordomo de Dios, Naturaleza, ninguna es de tanto primor ni que más descubra la grandeza y sabiduría de su hacedor. Porque en la figura y compostura del hombre se cifra y cierra la belleza que en todas las otras partes della se reparte " (4).

Cervantes shared with his age a keen scientific interest. He exalts " la maravillosa verdad de la ciencia ". In his journey to Parnassus he discovers " las ciencias más claras y escondidas ". His curiosity was that of the Renaissance; if it sometimes led him astray, as a rule it was tempered

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 102.
(2) *Ibid.*, f. 120 v.
(3) *Ibid.*, f. 101 v.
(4) *Galatea*, f. 215 v.

Digitized by Google

by his discretion and experience. If he believed to the end of his life that the earth was unmoving, as seems to appear from a passage in *Persiles y Sigismunda* (1), he erred here in good company. He was of course a keen observer, and did not confine his observation to man; he can notice, for instance, the young storks on a tower waiting to be fed (2).

Although for Cervantes style was not the primary consideration, or at least he considered that its expression must be effected less on paper than in the mind or in the soul; yet he had the Renaissance love of language: what a modern critic calls his " pueriles juegecillos de palabras " is only part of that Renaissance pride in words. Cervantes has carelessly written passages, and passages of perfect Castilian prose, in which he shows himself what he was : a supreme artist.

By his essays in psychology, his insistence on the infinite variety of the human mind, its subtlety and swiftness, the perpetual motion of our souls, " que estan en continuo movimiento ", Cervantes resembles the sea, wave after wave coming in and mocking and knocking among the ice on the frozen shore. This naturalism of his, this Spanish realism based on the one hand in clear vision and on the other hand in the still clearer vision of mysticism, was the surest antidote to the Baroque, for it made it clear that no rigid forms, however tortured, could contain the seething spirit within. Some modern critics, in the prevailing tendency illegitimately to extend the sphere of the Baroque, have included even *Don Quixote* in that category; but *Don Quixote* is essentially the gospel of the anti-Baroque. It represents life and Nature breaking in and reacting against the weight of dead matter, fantastic or pedantic, the artificial rigidity which threatened to freeze and paralyze art and literature for Cervantes' con-

(1) *Persiles y Sigismunda.*
(2) *Persiles y Sigismunda*, f. 203.

Digitized by Google

temporaries. For Cervantes, as for the mystics, the essential is not thought of style and external form but a deep and full inner conception of the thing to be expressed. The pen, he says, is " lengua del alma " the tongue of the soul; " lo que se sabe sentir se sabe decir ". The Renaissance had idolized pure form, and for a time, in the sheer loveliness of its achievement, that sufficed.

In the second half of the sixteenth century the Spanish mystics insisted on form only in so far as it was a perfect manifestation of the spirit within, a sheath of the soul. But in Spain the marvellous flowering-time of mysticism ended with the sixteenth century. Mystic literature had not ignored reality, but it had not been sufficiently broadly based in the popular and traditional. The people still looked up like hungry sheep and remained unfed. Don Quixote, when he wished to enter his library, was confronted by a stone wall, and presently he is mistaking the windmills for giants. The Spanish people, if it asked for literature, was given a stone, the romances of chivalry, whose pages might charm away the idler moments of the discreet but might easily mislead the uncultured. But if the people remained illiterate, or rather, half educated, shorn of their ancient literary traditions and incapable of the new culture, the writers of the day must become more and more aloof from life, retiring to their ivory towers —towers tortured into fantastic shapes born of unreal imaginings. Cervantes seems to be asking his contemporaries whether they have the whole of reality before them, whether they are not narrowing it into complete unreality.

Much has been written of his affection for his pastoral novel *Galatea*, a story of the artificial pastoral kind. But after all it was his first published work, and as such had a constant place in his heart, and it pleased the time, so much so that when certain Frenchmen inquired after Cervantes towards the end of his life it was of the author of *Galatea* that they chiefly

Digitized by Google

thought. Cervantes criticized it in the book scrutiny of *Don Quixote*, and hoped to improve on it in a second part; but in thirty years he never published this second part, although, partly out of consideration for the taste of his patrons, he was always promising its publication, to the very end of his days. He was certainly not uncritical of the *genre*. Like Dorothy Osborne, he found " a vast difference between the ways and songs of shepherds of literature and those of real life ". He refers to the " fingidas Amarilis " and observes that " estos versos no son de ganaderos sino de discretos cortesanos ":

> Quedense los pastores cortesanos
> Con la melifluidad de sus razones
> Y dichos aunque agudos siempre vanos (1);

and if Don Quixote had survived his misfortunes, there is reason to think that Cervantes intended to deal with the pastoral romance as he had dealt with the romance of chivalry. But indeed it is noticeable how his determination to blend and harmonize life and literature, the real and the fantastic, is present from the first; for in *Galatea* he introduces episodes of real life which are in effect fragments of *novelas ejemplares* (2); and twenty years later, in *Don Quixote*, the pastoral episode reappears.

Cervantes accepted the literary canons of the Renaissance; but he also knew, none better, that the increasing number of readers (or rather of listeners) among the people could not be satisfied with a mystic ode, the rhymed history of an artificial epic, the alembicated atmosphere of a pastoral romance or even the narrowed field of the picaresque nove (whose appeal was chiefly to sophisticated minds), and yet were capable of appreciating better material than that ordinarily provided for them : " no está la falta en el vulgo que pide

(1) *La Casa de los Zelos (Ocho Comedias)*, f. 41.
(2) Cf. ff. 16 v. et seq, 86 v. et seq.

Digitized by Google

disparates " (1). He seems even to have been of the opinion that the drama, which had succeeded in embodying some of the epical and traditional elements of the past, was addressed to too narrow an audience and pandered to the taste of the *mosqueteros* of Madrid, to Ruiz de Alarcón's wild beast, *l'hydre du parterre, la moltitudine rozza,* " the uncapable multitude ", which did not come away from the plays " sagaz en ejemplos ". This robbed the drama of universality. The epic (verse or prose) must be more national, more universal.

There was art, and there was the people. In a sense Cervantes was perpetually torn between the two. Should he write to please the " confuso juicio del desvanecido vulgo ", or for " cuatro discretos " (2)? In the matter of his readers and their criticism he showed himself very sensitive. If he wrote to please exclusively the taste of the Renaissance, and later of the Counter-Reformation and of the Jesuits, that would exclude " low figures ", the natural figures of the peasants. The art of Cervantes may be said to show a return to the art of Gil Vicente; all that living world of peasants and shepherds reappears in his pages. Literature had touched the earth again and been endued with new life. Thus Cervantes picked up the threads of the Middle Ages and wove them into his design. The very fact that he accepted and was a child of the Renaissance made this return to the Middle Ages the more significant.

This renewal and extension of the Renaissance was effected by Cervantes owing to his strength of character, his combination of head and heart, his unperturbed capacity to embrace the whole of reality, to see life whole and steadily. In this balance, harmony and integralism he is characteristically Castilian. Both Sancho, with his clear vision of reality, and Don Quixote,

(1) *Don Quixote*, ed. cit. III, 401.
(2) *Don Quixote*, ed. cit. III, 400.

Digitized by Google

with his intense power of giving concrete shape to his imaginings, and life to things inanimate, are essential manifestations of the Castilian genius. If Sancho may be described as the medieval Aristotelian recorder of reality, external common sense accepting objects as they are impressed on his mind, Don Quixote is the Renaissance Platonic mind, the inner vision creatively, imaginatively impressing itself on things. Between them they embody what may be termed the spiritual realism of Castille. Cervantes' pure comedy and profound irony were similarly Castilian. He had a deep serious purpose. Ariosto's ridicule smiled chivalry away. Cervantes' irony was constructive. He was always conscious that the aesthetic without the ethical could have little abiding value. The romances of chivalry are condemned because they furnish delight without instruction (1). On the other hand criticism and satire was often the work of narrow and pedantic minds which had not imaginative power to construct anything to replace the edifices which they were intent on destroying. These writers were thus in a blind alley, while the romances of chivalry were, so to speak, all in the air. The genius of Cervantes was both critical and imaginative :

> Yo soy aquel que en la invención excede
> A muchos

And this imaginative power was combined with the closest and widest experience of life. He was thus peculiarly gifted for the difficult task of incorporating the peasants in literature. He seems to have had many doubts as to their possibilities. It is true that he puts too much of Cervantes into the speech of many of his humbler characters; but the curious thing is that he has not really idealized them. Anyone acquainted with the peasantry of Spain must be aware of the purity of their speech, often pure Castilian undefiled, their shrewdness and

(1) *Don Quix.*, ed. cit. III, 390 and 433.

Digitized by Google

real delicacy, wisdom of the heart, their exquisite courtesy, extreme sensitiveness and consistent dignity. Thus Sancho is not wholly representative of the Castilian peasantry. Nor need Cervantes have been afraid of putting too much discretion into the mouth of young peasant girls or humble women of the people, for they are very often discreet beyond their age and place in life. Yet he is constantly devising reasons in defence of his " verisimilitud " and realism and against accusations of " impropiedad de lenguaje " (la salsa de los cuentos es la propiedad del lenguaje) (1) : " Todos los que conocían a Sancho se admiraban oyéndole hablar tan elegantemente (2); Nunca te he oído hablar tan elegantemente (3); No parece sino que has estudiado (4); del rústico aseo es muy contrario el lenguaje (5); Gitana tan entendida pocas veces se ve (6) (Cf. *Novelas Ejemplares*, f. 7 v. : No hay gitano necio, the compliment paid a little later by Gracián to the Portuguese); más que de pastoril ingenio parecían las razones y argumentos (7); si te pareciere que este lenguaje no es mio (8); ese no es ingenio de zapatero sino de Colegial Trilingue (9); mira que dices cosas que no las diría un Colegial de Salamanca (10) (the old gipsy woman to fifteen-year-old Preciosa) ". Sancho, at least, gradually imposed himself upon his inventor and both in wisdom and in its expression in words became something much more than a mere rustic clown. He embodied the age-long traditions, the lore and wisdom of the people, tested

(1) *Persiles y Sigismunda*, f. 145
(2) *Don Quix.*, ed. cit. VI, 8.
(3) *Ibid.*, p. 372. Cf. *Don Quix.*, ed. cit. IV, 135.
(4) *Ibid.* II, 480.
(5) *El Laberinto de Amor (Ocho Comedias)*, f. 150.
(6) *Pedro de Urdemalas (Ocho Comedias)*, f. 209.
(7) *Galatea*, f. 162. Cf. f. 223 v.
(8) *Persiles y Sigismunda*, f. 216.
(9) *La Guarda Cuidadosa (Ocho Comedias)*, f. 237 v.
(10) *Novelas Ejemplares*, f. 12.Cf. the sixteen-year-old Leocadia (*Ibid.*), f. 128.

Digitized by Google

by the experience of centuries. He was the good alloy with which to strengthen the gold of the Renaissance.

VI

Cervantes lived in an age when great importance was set on "true" literature; a reaction against the popular belief in the romances of chivalry as literally true. Cervantes himself is careful to present his novels as true histories. From the point of view of art he insists over and over again that narrative must be either true or probable *(verisimil)*. If he sometimes sins against his own rule, especially in that child of his old age, the Milesian novel *Persiles*, we must remember that belief in witchcraft and astrology was still widespread and that in this novel some of the most strained incidents can partly be explained away: the witch's ride through the air across Europe as a hallucination of the mind; the leap of Periandro on horseback into the ice by the fact that we are not told the height from which he leaped. Apart from such incidents this story has far greater unity and probability than at first sight appears. In his study of reality and its reaction on the mind of man Cervantes explored every possible avenue; and although convinced that there was an ultimate reality and that truth must finally prevail, he found that reality had many facets and was often a relative phenomenon. Thus not only witchcraft (la fuerza de los hechizos) (1), but fear (2), wine, madness, imagination (3), sympathy (4), affection, desire, persuasion, influence, lying, calumny, flattery, poverty, might distort reality. "Lo que nos pasa en la fantasía es tan inten-

(1) *Persiles*, f. 44 v.
(2) Cf. *Don Quixote*. II, 54, 105, 236; IV, 341.
(3) *Persiles*. II, 15.
(4) *Don Quix.*, I, 445.

Digitized by Google

samente que no hay diferencia de cuando vamos real y verdaderamente " (1).

The conclusion reached by this consummate alienist was that of Montaigne : the relativity of human knowledge. How far appearances might be deceptive and how far the human mind might distort the truth became, as it were, his favourite study. There is no rule without exception, he says; and sometimes what is good appears to us to be bad and *vice versa* (2). Cervantes lived in times of growing scepticism and profound disillusion. It was of the very essence of the Renaissance to compare, contrast or combine two or more objects or aspects; hence its wealth of metaphor. The progress was gradual from these gentle comparisons to the many-faceted idea of phenomena, examined from every side, distorted by every fantasy, until Calderón can entitle one of his plays. " En esta vida todo es verdad y todo es mentira ".

Cervantes ranks with the mystics as one of the pioneers of modern psychology. " Para sacar una verdad en limpio menester son muchas pruebas y repruebas " he says. And he often carries this probing to great lengths. It is part of the philosophy underlying some of the mad jests of Part II of *Don Quixote*. Sancho had persuaded Don Quixote that a plain peasant girl on her donkey was the peerless Dulcinea. So far so good. For Don Quixote is mad, and it is part of his faith and devotion to believe the impossible. He kneels to the peasant girl without having the satisfaction of seeing her as Sancho assures him she is. But now the duchess persuades Sancho into the belief that Dulcinea really is transformed into the peasant girl, although none better than Sancho knows how the mystification arose. An attempt is even made to persuade Sancho that he has not really been tossed in the

(1) *Nov. Ej.* Ed. Rodríguez Marín. II, 297.
(2) *Galatea*, f. 142 v.

Digitized by Google

blanket, but here Sancho had reached the bedrock of reality and was obdurate. He had not Don Quixote's faith; he remained sceptical. A similar significance attaches to the successful attempt to persuade Don Quixote and Sancho, mounted on their motionless wooden horse, that they are riding rapidly through space; to persuade the barber that his basin is a helmet, to persuade the unpaid creditor that he has received the ten ducats owed him, to persuade Cristiana that her chain of real gold has become a false one in *El Vizcaino Fingido*. Yet Cervantes is no sceptic. If you are content with surface truth, he says, if you accept plausible appearances, if you listen to the voice of the crowd, you will be involved in a labyrinth of errors; it is only by probing deeply and examining a matter in the light of experience and discretion that you may arrive at some permanent kernel of truth.

VII

Cervantes wrongly has been described as a religious fanatic, as a rationalist, as a materialist, a satirist, and a naturalist, in the nineteenth century sense. The mystic element in his work and character has perhaps been disregarded. "The same dark spirit of fanaticism, wrote Prescott, seems to brood over the literature" (of Spain). It that is so, and taking the matter exclusively from a literary point of view, after examining the work of Santa Teresa, St. John of the Cross, Fray Luis de Granada, Fray Luis de León, Cervantes, one may well say: Heaven send us more of such fanatics! To such humour, profound psychological insight and loveliness of expression did the dark spirit incite them. We have seen that Cervantes was deeply religious and a fervent and patriotic Roman Catholic; but this did not prevent him from being well-balanced, judicious and tolerant. "En solo conocer y ver a Dios está la suma gloria, y todos los medios que para este fin se encaminan son

Digitized by Google

los buenos " (1). In his works the neo-Stoicism and immanence of the Renaissance are still wrapped in and upheld by a medieval transcendentalism, a communion of the soul with God despite the increasing intricacy of its human relations in modern life.

Thus Cervantes significantly contrasts the vertical virtue of the individual with the more superficial, horizontal *honra* of society. His characters do not merely spread horizontally; they are based vitally in transcendental heights and depths. They have, like the figures of Velazquez something immutable about them. There is a " resistance of the character to all outward pressure " (2). Each character is built up from within and develops irremediably, its actions growing out of its original essence like the leaves of a tree (3); even as you may set a hundred men to perform the same simple task and they will all do it in a different way.

Cervantes had evidently thought deeply and frequently on the subject of fate and freewill. His own life and the fate of his country in the sixteenth century were significant. Consciously or unconsciously they are represented in the life of Don Quixote. Such excellence of intention in either case, and in either case misfortune so signal and continuous ! In passage after passage of his works we may see Cervantes pondering over this. He takes the common saying that " Man is the maker of his own fortune " and turns it over and over. There is certainly an element of Stoical fatalism in Cervantes, but this Stoicism combines admirably with his Christianity. It is the Christian Stoicism of the Spaniard of to-day. " Lo que ha de ser no puede faltar ". " Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso sino por

(1) *Persil*, f. 216.

(2) W. P. Ker, *Two Essays* (1918), p. 3. Cf. A. Castro, *El Pensamiento de Cervantes* (1925), pp. 329, 331.

(3) Castro, *op. cit.*, p. 340.

Digitized by Google

particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse que cada uno es artífice de su ventura " (1).

Vuolsi cosí colá dove si puote
Ció che si vuole, e piú non dimandare !

We watch Cervantes wrestling with the ideas of fortune, fate and freewill :

¿ Es posible que se extreme
En perseguirme la fortuna airada (2) ?

" Siempre las desdichas persiguen al buen ingenio (3); No hay fuerza en la tierra que las detenga (las desdichas) (4); Mal se puede contrastar a las fuerzas del destino (5); Al desdichado las desdichas le buscan y le hallan aunque se esconda en los últimos rincones de la tierra (6); Las desgracias traen su corriente desde lexos, y no hay diligencia humana que prevenga su remedio (7); Lo que el cielo tiene ordenado no hay diligencia ni sabiduría humana que lo pueda prevenir (8); O juicios de Dios inescrutables ! Yo hice lo que pude. Yo puse mis esperanzas en Dios y en la limpieza de mis no executados deseos. Sobre mí no tuvo poder el miedo ni la debilidad de los brazos ni la puntualidad de los movimientos; y con todo eso, y no saber decir el como, me hallé tendido en el suelo y la punta del espada de mi enemigo puesta sobre mis ojos (9) ". In the same way Don Quixote, or Cervantes, says : " Soy valiente, comedido, liberal, bien criado, generoso, cortés, atrevido, blando, paciente, sufridor de trabajos, de prisiones, de encantos " (10). " Y con todo eso... " But in Don Quixote's

(1) See Castro, *op. cit.*, p. 337.
(2) *Viaje del Parnaso*, f. 27 v.
(3) *Don Quixote*.
(4) *Don Quix.* I, 27.
(5) *Pedro de Urdemalas (Ocho Comedias)*, f. 208 v.
(6) *Novelas Ejem.* Ed. Clás. Castel. II, 253.
(7) *La Gran Sultana (Ocho Comedias)*, f. 114.
(8) *Nov. Ej., ed. cit.*, II, 213.
(9) *Persiles y Sigismunda*, f. 112 v.
(10) *Don Quix. ed. cit.*, III, 439.

Digitized by Google

case there was imprudence and presumption : " suele decirse que cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria, y así me han salido al gallarín mis presunciones " (1).

And it is not easy to avoid such imprudence, not to leave some opening for adverse chance : " No es posible que ninguno fabrique su fortuna, (puesto que dicen que cada uno es artífice della) desde el principio hasta el cabo (2). En los valerosos hechos que se acometen alguna parte se ha de dar a la razón, y muchas a la ventura (3). La rueda de la Fortuna anda más lista que una rueda de molino, y los que ayer estaban en pinganitos hoy están por el suelo (4). No pudo estorvar su destino, aunque no la fabricó por su voluntad " (5). And he speaks of " la inconstancia de nuestras vidas " (6) and " la suerte fatal ", and " la fortuna variable, de cuya condición no se puede prometer firmeza alguna " (7). " Es tan poca la seguridad con que se gozan los humanos gozos que nadie se puede prometer en ellos un mínimo punto de firmeza (8). No hay bien que venga a ser seguro en el desdichado " (9). Yet, again, he says that fortune is but heaven's will : " estas mudanzas tan extrañas caen debaxo del poder de aquella que comunmente es llamada Fortuna, que no es otra cosa sino un firme disponer del cielo " (10). There seems to be no contradiction here.

Men may appear puppets in the hands of the fickle goddess, and " son diferentes los fines y acontecimientos de las cosas

(1) *Ibid.*, I, 342.
(2) *Persiles*, f. 192 v.
(3) *Ibid.*, f. 95 v.
(4) *Don Quix.* III, 386.
(5) *Persiles*, f. 212.
(6) *Persiles.* II, 17.
(7) *Galatea*, f. 256.
(8) *Persiles*, f. 224.
(9) *El Gallardo Español (Ocho Comedias)*, f. 9 v.
(10) *Ibid.*, f. 225.

Digitized by Google

de aquello que se imagina " (1), even in " the best laid plans of mice and men "; yet Fortune, like Nature, that " mayordomo de Dios ", is but the servant of a mightier plan and purpose beyond our ken. Man must use to the utmost the means given him and diligence, foresight and energy can accomplish much; yet he must not be disconcerted if the ultimate results are surprising. In Cervantes' last book Fortune vanquishes Diligence (2); and it may be useless to kick against the pricks : " El que quiere porfiar Contra su estrella, ha de dar Cozes contra el aguijón " (3).

All this unintelligible world had rarely seemed so unintelligible as in the disillusion and defeat of sixteenth century Spain. But Cervantes reacts against this fatalism. He shared Lopez Pinciano's view that " Fortuna hay acerca de los hombres sabios y necios, pero acerca de los sabios y premeditados mucho menos " (4). There is always, Cervantes holds, some light of remedy : " nunca los cielos aprietan tanto los males que no dexen alguna luz con que se descubra la de su remedio " (5). " (Dios aprieta y no ahoga); Dios mira por los inocentes (6); el justo cielo que pocas o ningunas veces dexa de mirar y favorecer a las justas intenciones (7); siempre favorece el cielo los buenos deseos " (8). Courage and diligence : Cervantes, we know, had not been lacking in these qualities. In 1580 we hear of his " ánimo, industria y traças " (9); and later he is considered " una persona de diligencia y cuidado " (10).

(1) *El Gallardo Español (Ocho Comedias)*, f. 87 v.
(2) *Ibid.*, f. 88.
(3) *La Entretenida (Ocho Comedias)*, f. 174.
(4) *Filosofía Antigua Poética* (1894 ed.), p. 57.
(5) *Persiles y Sigusmunda*, f. 77 v. Cf. *Ocho Comedias*, f. 226 v.
(6) *Ibid.*, f. 173 v. Cf. f. 170 v.
(7) *Don Quixote*, ed. cit. II, 407.
(8) *Ibid.* V, 376.
(9) *Ibid.* III, 215 : Sr. Rodríguez Marín's note.
(10) *Documentos Cervantinos*. II, 113.

Digitized by Google

And he assures his readers that " a cualquier mal buen ánimo repara " (1), that " buena diligencia es madre de buena ventura " (2) " La diligencia es madre de la buena ventura (es comun proverbio) " (3). " Cada uno es hijo de sus obras "; " es libre nuestro albedrío " (4); " en los ánimos encogidos nunca tuvo lugar la buena dicha, nosotros mismos nos fabricamos nuestra ventura " (5); " la pereza fortuna baxa cría "; " la diligencia es madre de la buena ventura, y la pereza su contraria jamás llegó al termino que pide un buen deseo " (6). Cervantes might comfort himself in his own misfortunes with the thought that it was " better to have earned fortune than to have attained it ", that " no es un hombre más que otro si no hace más que otro ", that " las almas todas son iguales " (7), and that " la necesidad es maestra de avivar los ingenios " (8). Man was still master of his destiny :

> Although the heavens in council sat
> To crown an uncontrollèd fate.

For externally he might be cruelly crushed by misfortune, but his soul was invincible. Don Quixote returned three times defeated to his village. Laid like a sack of rubbish across the peasant's donkey, he is still argumentative : the inn is a castle. Clearly he has not learnt his life's lesson; there is room for further bludgeonings. Brought back imprisoned in an ox-cart, he is passive, but his purpose is still intimately rebellious and exorbitant; he will wait till the present adverse influence of the stars passes over, and then the world shall see... Finally, he accepts defeat. It is not that his character

(1) *Trato de Argel. Obras.* Vol. VII (1923), p. 24.
(2) *Rinconete y Cortadillo.* Ed. Rodríguez Marín (1920), p. 251.
(3) *Don Quix.*, III, 358.
(4) *Ibid.*, II, 198.
(5) *Persiles*, f. 92 v.
(6) *Don Quix.*, V, 365.
(7) *Persiles*, f. 43 v.
(8) *Ibid.*, f. 193.

Digitized by Google

is changed : the wandering knight will become a wandering shepherd. His spirit is still invincible; with his adversary's sword at his throat he can only murmur that Dulcinea is the loveliest of women. But he does turn to a new way of life; he acknowledges his " presunciones " and renounces his plan of reforming the world from without, of violently bringing back the Age of Gold. If the Age of Gold was to return it must be by no external imposition but built up by the individual from within. Henceforth Don Quixote, instead of attempting to influence others, will merely exercise the influence of an innocent life and " take life for an hermitage ". It was as if a modern revolutionary were by some inner conversion, the dispensation of some divine grace, to realize that if in his own life he were to make no difference in his attitude towards rich and poor, that would be the greatest revolution of all, without need of any external acts of violence. To attempt to influence others otherwise than by the influence of one's own life, to seek violently to reform or transform the world, that Don Quixote had found to be " presunciones ". A mightier revolution remained for each individual to effect in his own sphere. And in fact in what Disraeli called " Spain's irremediable fall " the individual retained noble qualities. Don Quixote and Sancho must return to their shell. " Métete en tus campanas y en tu oficio ". Vuolsi così :

> El mundo hemos de dejar
> Del modo que le hallámos;
>
> Ihr durchstudiert die gross und kleine Welt
> Um es am Ende gehen zu lassen
> Wie's Gott gefällt.

Don Quixote's spirit, not his strong right arm, will now seek to impress itself upon its surroundings, quietly extending its " empire over soulless things ". Poetry, said Cervantes, might be ennobled by singing of humble things (1). And heroism

(1) *Persiles*, f. 190.

Digitized by Google

might find scope in the " familiar matter of to-day ". There might be an epic of the commonplace. Cervantes in his life, like Don Quixote, had had no escape or refuge from reality; but when he came to wrestle with it in his art he discovered in the commonplace a mine of unimagined treasure. If a man or a nation aimed at greatness out of love of pomp and show, a hollow glory, the result must be ultimately defeat and disaster; but the man of genuine character, whose acts developed naturally from an inner life stood in little danger of such illusion. Such genuineness must find its own reward :

> Condenanos la intencion
> O nos salva en quanto hacemos (1).

Such a man, aware of his limits, would not seek with inadequate means to realize the ideal nor in a vague abstract way to idealize the real; but if, like Cervantes, he possessed imaginative power, he would find that the real and the ideal might be reconciled profoundly in the clear vision of the mystic. The defeated Don Quixote had achieved the greatest victory of all, the victory over self : " si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo : el mayor vencimiento que desearse puede " (2). " This was he whom we had some time in derision and a proverb of reproach. We fools counted his life madness and his end to be without honour ". Henceforth his motto may be " No desees, y serás el más rico hombre del mundo " (3). It might be objected that if every Christian were to turn aside to cultivate his own garden, there would not be wanting persons as unscrupulous as they were ambitious and unwise who would undertake to rule the world and make its confusion worse confounded. Cervantes would probably have answered that each individual must follow his own genius. There were men with all Don Quixote's and Sancho's sense

(1) *La Gran Sultana (Ocho Comedias)*, f. 122 v.
(2) *Don Quixote*. II, 72.
(3) *Persiles*, f. 194 v.

Digitized by Google

of right and justice and with a genius to govern and manage men. For such a man to limit himself to his private affairs would be as indiscreet as for Don Quixote to embark on a public career. The mystic, for instance, like Santa Teresa and like San Juan de la Cruz, might have a keen insight in the government and understanding of men. But if after all such a man, found, as San Juan de la Cruz had found and as Cervantes himself found, that the fates were against him and his efforts unavailing, he need not run his head against a stone wall or kick against the pricks, but might then turn aside to the richer world of the spirit and let the world go its own way. The opposition of the two worlds, the material and the spiritual, must always present infinite material to the comic spirit. Ariosto united the two worlds superficially, as it is possible to unite them in the world of art; Cervantes in the world of real life saw that they must clash: the spirit is defeated, but in the very moment of its defeat it triumphs. Don Quixote, returning defeated for the third time, has lost the whole world but has gained his own soul. And Cervantes, defeated after Lepanto, defeated at Seville, defeated at Valladolid, watched the world with "une douce et souriante désolation", in the consciousness that he lived in a vaster region of the spirit and had overcome the world. The individual and the individual soul, having sought to expand itself Renaissance-fashion in relations with men, returned, as it were, to its medieval isolation. Ariosto destroyed the Middle Ages; Cervantes reconstructed them in a more modern frame. In Cervantes, says Professor Castro (1): "viene a combinarse el neostoicismo del Renacimiento con el inmanentismo naturalista, y el resultado es un sistema ético que no le cede en belleza a los de Montaigne, Lipsio, o cualquier otro moralista del siglo XVI".

(1) *Op. cit.*, p. 352.

Digitized by Google

But in Cervantes, as in many of the Renaissance thinkers, this immanence was still lit by a transcendental belief which gives to Cervantes and to many of the characters of his invention an independent, vertical, even mystical air beneath their complexity and many-sided relation to the world. Cervantes, "apaleado... y emperador", "se inclina hacia la idea" (1), not satirically nor in any narrow spirit of scepticism or rationalism but in the profounder irony by which his spiritualism, the concrete spiritualism of that essentially Castilian and constructive mind, gave a new life and hitherto unperceived values to conventional forms.

Aubrey F. G. Bell.

(1) A. Castro, *op. cit.*, p. 307.

Digitized by Google

UN ROMAN PICARESQUE INÉDIT : EL GUITON HONOFRE (1604) DE GREGORIO GONÇALEZ

Dans les premiers mois de l'année 1706, plusieurs villes de Catalogne avaient pris parti pour l'archiduc Charles, et ce prince fut même proclamé sous le nom de Charles III. Une armée française envoyée par Louis XIV passa en Espagne et se joignit aux troupes de Philippe V qui, dès le 3 mars, vint mettre le siège devant Barcelone.

Au moment où les troupes françaises entraient en campagne, un fidèle sujet du roi légitime, peut-être un de ses officiers, envoyait à un correspondant inconnu le message suivant :

Amigo y querido mio, estas nobedades te escribo con este artificio, que son las siguientes : Que Francia pone ducientos mil hombres en campaña, y lo cierto es que los enemigos no tienen fuerza ninguna, y que el Sr. Archiduque trae engañados a los Catalanes, y demas parciales, y en buen animo hasta que nos veamos fuera de aqui y en nuestra amada patria España, debajo de el amado yugo de Nuestro Rey y Sr. natural Don Phelipe V, que Dios guarde, como nezecitamos los Christianos. A Dios, querido, que te guarde...

L'original de cette lettre, — dont la dernière ligne et la signature sont peu lisibles, — se trouve *sur un feuillet de garde à la fin d'un volume manuscrit*. L'envoi d'un tel message par un *artifice* de ce genre fut sans doute la première aventure du manuscrit autographe contenant le *Guiton Honofre* de Gregorio Gonçalez.

Ce manuscrit est passé plus tard (au XVIIIe siècle) dans la *Biblioteca publica de Lima*, puis, après des avatars inconnus, est venu échouer en 1927 devant la porte d'un brocanteur parisien, où je l'ai trouvé par hasard.

C'est un petit in-4° (200 × 147 mm.) de 371 pages ou 186 feuillets ch., plus trois feuillets restés disponibles à la

Digitized by Google

fin du dernier cahier : le premier de ces feuillets contient au verso la lettre transcrite ci-dessus.

La reliure en basane marbrée du XVIII[e] siècle porte au dos un titre illisible et un chiffre de tomaison : 151 ou 51. Cette reliure et les premiers feuillets du texte ont été détériorés par les insectes.

Le roman commence au f° 17, avec ce titre :

PRIMERA PAR || TE DEL GUITON HO || NOFRE, || Compuesto por el Licen[cia]do GREG[ORI]O GONÇALEZ na || tural de Rincondesoto, Jurisdiction || de la ciudad de Calah[orr]a, Gobern[ad]or || del estado de Alcanadre.

Le premier des feuillets liminaires manque; les autres (f° 2-11) contiennent les pièces suivantes :

1° *Carta. A don Carlos de Arellano y Navarra...* Datée et signée : 1604. *Ld° Gonçalez;* 2° *Elogio del Autor a Don Carlos de Arellano y Navarra...* Tercets, 148 vers, avec corrections d'auteur; 3° *El Licend° Greg. Gonçalez Autor, a su Guiton Honofre. Soneto;* 4° *El Guiton Honofre a su autor respuesta. Soneto;* 5° *De Don Ju°. Ramires de Arellano, señor de las villas de Alcanadre, Agusejo y Murillo de Rioleza, al Licen^do Gonçales Gobern. de su estado. Soneto;* 6° *Del mismo, otro soneto al libro;* 7° *De la Señora Doña Leonor Juana de Arellano y Navarra al Autor y su libro. Soneto;* 8° *De Don Pedro Ximenes de Porres, natural vezino de Logroño. Soneto;* 9° *De Tarsila, Pastora querida del Pastor Tirselo autor del Guiton, en su alabanza. Redondillas de quintillas;* 10° *Respuesta de Tirselo a su hermosa Tarsila;* 11° *Del Licen^do Espinosa, Collegial del Collegio trilingue de Alcala de Henares, donde el Autor lo fue, en su alabanza. Soneto;* 12° (f° 10 v°) blason de l'auteur, dessiné à la plume : écu ovale, parti, au 1 d'argent à 2 pals d'azur; au 2 coupé : 3 fleurs de lys posées 1 et 2 en chef, et un pavot (?) en pointe; 13° (f° 11 r°.) *Magistri Didacii Ramirii Salonis Parrochi Murellani Epigramma ad stemma Gregorii Gondisalvi et in eius laudem* (16 vers); Enfin un *Prologo al Lector* se trouve entre les feuillets blancs 12 et 16.

Ce manuscrit est sûrement un autographe : on remarque en effet des *corrections d'auteur* dans les premières pièces liminaires et quelques autres dans les quinze chapitres du roman. Quant à l'auteur, son ouvrage nous apprend qu'il naquit à Rincón de Soto, dans la province de Logroño. Il fut étudiant

Digitized by Google

à l'université d'Alcalá de Henares, où il suivit les cours du licencié Espinosa *collegial* du Collège trilingue. A l'époque de la composition de son roman (1604) il était *gobernador del estado* de D. Julio Ramirez de Arellano y Navarra, señor d'Alcanadre, etc. Je n'ai trouvé aucun autre renseignement sur Gonçalez. Mais le *Guiton Honofre* a été mentionné dans le tome I de la *Bibliotheca hispana nova* de Nicolas Antonio (1783). Cet auteur n'a fait que reproduire une très sommaire indication de Tomas Tamayo de Vargas dans un catalogue manuscrit intitulé : « *Junta de libros, la mayor que España ha visto hasta el año* 1624 » (Madrid, Biblioteca Nacional. Ff. 23). On lit en effet au f° 246 de ce manuscrit : « *Gregorio Gonzalez de Rincon de Soto, Jurisdiccion de Calahorra. — I^a parte de Honofre, Caballero Guiton.* — MS. 4°. »

Tamayo de Vargas n'a donc vu que la première partie du *Guiton ;* quant à la seconde partie, elle ne fut pas composée, l'auteur lui-même, dans son *Prologo al lector* déclare qu'il y a renoncé.

Il est fâcheux que Tamayo de Vargas n'ait point laissé une description plus détaillée du manuscrit cité. Si ce manuscrit ne se retrouve pas quelque part en Espagne, c'est peut-être celui-là même qui est entre mes mains. Grâce aux indications qui précèdent, les bibliographes de l'avenir pourront désormais l'identifier.

Le *Guiton Honofre*, dont la première partie est bien complète dans mon manuscrit, contient entre autres de curieux tableaux de la vie des étudiants à Alcalá de Henares. L'autobiographie paraît y tenir une large place et on a l'impression que l'auteur a raconté, du moins en partie, ses propres aventures. Ce cas est d'ailleurs fréquent dans les romans de ce genre. Comme il s'agit d'un ouvrage sans doute tout à fait inconnu, je crois qu'une analyse du *Guiton* intéresserait les amateurs de littérature picaresque. Peut-être même la plaisante confession de notre héros pourra-t-elle obtenir après trois

Digitized by Google

siècles d'oubli, les honneurs de l'impression. L'excellent Gregorio Gonçalez me paraît mériter autant qu'un autre cette petite gloire posthume qne la curiosité des bibliophiles accorde si volontiers aux vieux conteurs.

Voici toujours, en attendant mieux, les arguments des quinze chapitres du *Guiton Honofre :*

CAPITULO 1°. quenta Honofre su natural y quienes fueron sus Padres.

CAPITULO 2°. quenta Honofre los malos tratamientos que la vieja su ama le hizo y como se vengo dellos.

CAPITULO 3°. Sale Honofre de Palaçuelos y llega a Siguenza. Cuenta lo que le succedio antes de hablar a su amo el sacristan y refiere una leçion que le dio y practica que los dos tubieron.

CAPITULO 4°. quenta HONOFRE una desgracia que le succedio con los estudiantes de su cassa.

CAPITULO 5°. como Honofre comenzo a pasar mala vida despues de ydos los estudiantes, y el ardid con que se vengo de la frutera.

CAPITULO 6°. refiere Honofre lo que le succedio con el Sacristan su amo y las pesadas burlas que le hizo movido de hambre y necesidad.

CAPITULO 7°. prosigue Honofre el successo del sacristan.

CAPITULO 8°. quenta Honofre como huyendo salio de Siguenza y se acommodo con un estudiante en el camino de Alcala de Henares.

CAPITULO 9°. quenta Honofre la miseria que passo estando despedido de Don Diego su amo en un mes que andubo descarriado.

CAPITULO 10°. quenta Honofre lo que le succedio con los teatinos y una burla que les hizo.

CAPITULO 11°. prosigue Honofre el successo de los teatinos y da fin al quento.

CAPITULO 12°. como Honofre se fue de Salamanca huyendo por temor de los teatinos y como llegò a Valladolid.

CAPUTILO 13°. prosigue Honofre lo que le passo en la yglesia de sant Salvador con unos Clerigos y sacristan y la astucia que con ellos tubo para comer aquel dia.

CAPITULO 14°. quenta Honofre la manera de vida que tomò por no servir y como le prendieron por ella · el triste estado en que se vio y ardid con que se librò de la carcel.

CAPITULO ultimo. Como librado Honofre deste peligro se metio frayle Dominico despues de haber aportado a Çaragoza.

Si quelques-uns des lecteurs de la REVUE HISPANIQUE possèdent d'autres renseignements sur le *Guiton Honofre* et sur

Digitized by Google

son auteur, les communications qu'ils voudraient bien me faire à ce sujet seraient les bienvenues et je remercie d'avance mes correspondants éventuels (1).

Paul LANGEARD.

(1) Puisque la REVUE HISPANIQUE doit cesser sa publication, les lecteurs qui voudraient répondre à M. Paul Langeard peuvent lui écrire à son adresse, à *Paris*, 9, *rue Férou* (VIe), [LA RÉDACTION].

Digitized by Google

COMPTES RENDUS

Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit von Ludwig Pfandl, Korresp. Mitglied der Real Academia Española, der Real Academia de la Historia, der Hispanic Society of America. —1929. Herder & Co. G. M. B. H. Verlagsbuchhandlung. Freiburg im Breisgau.

Avec la *Spanische Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* nous nous trouvons devant un ouvrage qui mériterait de devenir classique, non seulement à cause de son intime connaissance de la littérature espagnole de cette époque dans ses moindres incidents, mais surtout parce que cette foule de détails n'a pas caché aux yeux de l'auteur les grandes lignes qu'ont suivi les courants moraux et intellectuels de la littérature espagnole des XVIe et XVIIe siècles. Car c'est cette époque que M. Pfandl considère comme la « Blütezeit » ou l'âge d'or de la littérature espagnole, se refusant de donner la préférence soit au XVIe, soit au XVIIe siècle et considérant que l'apogée de cette littérature se trouve dans une époque qui irait de 1550, date de l'avènement de Philippe II, à la mort de Calderón, survenue en 1680. Néanmoins il s'agit là de deux époques ayant un caractère nettement distinct, une première, dont la littérature est l'expression de la « Spätrenaissance » ou seconde Renaissance et de l'Antiréforme, une seconde dans laquelle s'exprime le Baroque espagnol. Et dans la littérature de ces époques, ce qui intéresse l'auteur et ce qui fait la nouveauté de son livre, ce ne sont pas tant les œuvres individuelles ni le caractère personnel de leurs auteurs, bien qu'il ne néglige ni l'un ni l'autre, c'est de voir et de montrer la mesure dans laquelle ces ouvrages sont l'expression d'une tendance collective et caractéristique de leur époque. Cette conception de l'histoire de la littérature comme étant l'art de tracer les courants intellectuels d'un pays à une époque déterminée plutôt qu'une collection de monographies, est sans doute fort justifiable, mais elle a fait adapter à l'auteur une disposition du sujet qu'on pourrait ne pas trouver heureuse. M. Pfandl a d'ailleurs anticipé

Digitized by Google

une objection de ce genre, bien que celle qu'il prévoit se rapporte plutôt au fait que le même auteur est traité dans des parties séparées et que l'on n'arrive pas à se faire de lui une impression d'ensemble. Mais ce n'est pas là le seul inconvénient d'une pareille méthode. Les mêmes genres littéraires étant étudiés à deux reprises, une première fois pour le temps de la seconde Renaissance et de l'Antiréforme, une seconde fois pour l'époque du Baroque espagnol, les redites, sinon verbales, au moins quant au sens, ne sont pas complètement évitables. En outre, lorsqu'on arrive à la fin de tel ou tel chapitre de la seconde partie — le théâtre p. ex. — on a déjà lu entre temps tant de choses, subi tant d'autres impressions, que l'on a presque complètement oublié ce qui, dans la première partie, se rapportait au théâtre. Néanmoins l'on ne voit pas bien comment, avec la méthode choisie, cette impression d'éparpillement, plus apparente que réelle, aurait pu être évitée et le lecteur peut d'ailleurs y remédier facilement en relisant le livre une seconde fois, non dans son ordre actuel, mais en prenant, l'un après l'autre, les chapitres qui, dans les deux parties, se rapportent aux mêmes sujets et en les réunissant dans son esprit par les considérations générales qu'il a puisées dans une première lecture.

Aussi bien ne s'agit-il pas d'un livre à parcourir rapidement en une seule fois, ni d'un Manuel à consulter pour quelque détail isolé, mais d'un ouvrage à étudier et à méditer attentivement. Dirons-nous que, à notre avis, ce n'est pas un livre très indiqué pour des débutants qui ne savent encore rien de la littérature espagnole, car, au fond, la profonde connaissance de l'histoire, de l'art et de la littérature espagnoles que possède l'auteur présuppose chez le lecteur plus encore qu'il ne lui dit ? En tout cas, il est probable que le lecteur qui trouvera le plus de plaisir et de profit à lire le livre de M. Pfandl, ce sera plutôt celui qui saura déjà quelque chose du sujet et qui pourra confronter ses propres impressions et son expérience personnelle avec les opinions de l'auteur et trouver dans ses admirables aperçus l'explication de plus d'un phénomène que, auparavant, il s'expliquait point ou mal.

A un pareil lecteur il pourra arriver de ne pas être toujours d'accord avec l'auteur, quant à des détails qui se rapportent à des faits appartenant à un domaine restreint que le lecteur a tout particulièrement

Digitized by Google

cultivé et où il est au courant des moindres vétilles, comme ne saurait jamais l'être qui doit embrasser des milliers de faits et de détails. Il pourra aussi ne pas partager l'appréciation artistique d'un ouvrage déterminé qui fait autrement appel à sa sensibilité ou, enfin, différer de l'auteur dans sa conception générale, tant religieuse que philosophique, dans sa « Weltanschauung ». Il est évident qu'un lecteur protestant ou simplement libre-penseur, même en aimant l'Espagne et en acceptant comme l'expression historique d'une époque déterminée la culture fort particulière qui fut celle de l'Espagne aux XVIe et XVIIe siècles, ne pourra partager le point de vue très nettement catholique de M. Pfandl, bien que celui-ci s'exprime à cet égard avec plus de tolérance et de largeur d'esprit dans la Nationalliteratur qu'il ne le faisait en 1927 dans sa *Spanische Kultur und Sitte*. (1)

Mais quelles que soient les objections de détail qu'un pareil lecteur serait porté à faire, il pourra difficilement terminer le livre sans un sentiment de respect et d'admiration pour le profond sérieux, la parfaite bonne foi, le désir de compréhension dont témoigne ce livre admirable, sans parler de l'érudition si variée dont il fait preuve ainsi que d'une connaissance bien rare chez un étranger des *cosas de España*. Et surtout — et c'est là le plus beau résultat d'un pareil livre — il est probable qu'il ne le mettra pas de côté sans se sentir porté à reprendre l'un ou l'autre des écrivains dont il parle, à confronter sa propre impression avec ce qu'en dit M. Pfandl, ou à étudier l'un des nombreux problèmes qui surgissent à tout moment dans l'histoire de la littérature espagnole et sur lesquels M. Pfandl appelle l'attention de ses lecteurs. Si le but d'un pareil ouvrage est de faire aimer la littérature espagnole, de faire comprendre comment elle s'est formée, pourquoi elle est devenue ce qu'elle est, quels sont les éléments qui ont contribué à sa formation, en quoi elle se distingue des autres littératures, on peut dire que le livre en question l'atteint amplement.

En étudiant ainsi la littérature de l'âge d'or l'auteur ne s'est

(1) Spanische Kultur und Sitte des 16. und 17. Jahrhunderts. Eine Einführung in die Blütezeit der Spanischen Literatur und Kunst. Von Ludwig Pfandl, Korresp. Mitglied der Real Academia Española in Madrid. 1924. Verlag Josef Kösel und Friedrich Pustet. Komm.-Ges. Verlagsabteilung Kempten.

Digitized by Google

d'ailleurs pas proposé de tout traiter avec la même longueur. Il s'est surtout arrêté aux sujets qui avaient été peu étudiés avant lui et sur lesquels il n'existe pas de monographies, tandis qu'il est passé plus rapidement sur ceux qui étaient facilement accessibles ailleurs. En le suivant à travers son livre d'une façon qui ne saurait être que brève et qui ne pourra faire justice à l'intérêt et à l'excellence de l'ouvrage, nous devrons renchérir sur ce procédé, survolant des chapitres entiers et ne relevant au passage que ce qui, pour une raison ou pour une autre, nous semblera particulièrement digne de mention. Nous nous permettrons cependant de donner de temps en temps la parole à l'auteur lui-même pour lui laisser peindre un de ces tableaux d'ensemble dans lesquels il excelle.

M. Pfandl prend son point de départ d'une description du peuple espagnol tel qu'il était au moment de l'avènement de Philippe II et il résume en quelques lignes les traits qui caractérisent l'Espagnol du XVIe siècle. « In sicherer Völkertradition verankert, hohen Idealen dienstbar, zäh am Alten hängend und erworbene Rechte auch gegen königliche Anmassung hartnäckig verteidigend, an Humanismus, Erasmus und Platon eine eigenartige christliche Renaissance erlebend, von der heidnischen durch Luthers brüske Tat und ihre Folgen fortgescheucht, bevor sie ihr noch richtig zum Verständnis kam, und in stolzer Abwehr wieder auf sich selbst zurückgezogen, so nimmt diese Nation den Erben und Nachfolger Karls V... den 29jährigen Philipp, der in Spanien geboren und erzogen war, mit zögerndem doch rasch wachsendem Vertrauen auf ».

Cette nation héroïque et guerrière, pour laquelle la religion elle-même était devenue une espèce de chevalerie et qui combattait en Europe contre les hérétiques et portait la croix dans les pays d'outre-mer, trouva en Philippe un roi dont le sérieux, la foi ardente et fanatique, la dignité de vie éveillèrent chez elle la plus profonde résonnance et auquel elle se donna dans un élan de dévouement monarchique inconnu dans l'Espagne des temps antérieurs et dont profitèrent encore ses indignes successeurs. Un portrait fortement tracé de Philippe II nous le montre dans ses rapports avec l'Antiréforme et comme protecteur de la réforme carmélite, de même que la *Spanische Kultur und Sitte*, qu'il faut toujours tenir présente pour compléter l'Histoire de la Littérature, nous le montrait comme mécène non

Digitized by Google

seulement des Beaux-Arts, mais aussi des études statistiques, mathématiques, botaniques, comme celui qui fait imprimer à ses frais la Polyglotte d'Anvers et qui fonde la Bibliothèque de l'Escorial.

Quelle que soit l'opinion répandue dans d'autres pays sur la lutte menée par Philippe II contre la Réforme et sur les moyens par lui employés dans cette lutte, il est certain que le roi était appuyé par les convictions de son peuple dont l'auteur remarque finement que « der Spanier des 16. und 17. Jahrhunderts, dessen Glaubensrittertum in vielhundertjähriger Tradition verankert ist, in den Anhängern der verschiedenen Reformationslehren nichts anderes sieht als Apostaten, Ueberläufer, Wortbrüchige an Gott, die ebenso fähig seien, Verrat an König und Vaterland zu üben, wie sie es am Glauben ihrer Väter getan ».

Mais l'Antiréforme ne consista pas exclusivement en une lutte négative contre la Réforme, elle fut — et c'est là sa véritable valeur — un assainissement de l'Église catholique, une création positive de valeurs nouvelles. Et c'est dans ce sens qu'elle prend une importance sur laquelle l'auteur s'étend longuement en brossant un fond de toile du plus haut intérêt dont se détachent ensuite avec un relief tout nouveau les ouvrages de pure littérature (poésie lyrique, épopée, roman, théâtre) qu'on n'est pas habitué à envisager comme des émanations de convictions et d'expériences dogmatiques, ascétiques ou mystiques. Il parle en détail de la régénération de la théologie et plus spécialement de la philosophie scolastique, représentées surtout par des hommes comme Francisco de Vitoria, Melchor Cano, Francisco Suárez, Domingo Soto, Molina et autres, et de l'influence exercée par eux sur la littérature espagnole. (1)

L'auteur consacre quelques pages fort intéressantes à prouver que les Espagnols ne furent pas privés de la connaissance de l'Écriture sainte par la décision du Concile de Trente qui interdisait la lecture de la Bible dans les langues vulgaires, car tous ceux qui avaient passé

(1) On en trouve des traces chez Luis de Leon et dans tout le groupe des drames qui traitent de la grâce et de la prédestination, tels que le Condenado por desconfiado, aussi bien que dans le haut degré de connaissances et de compréhension théologiques que présupposent chez les auditeurs les *autos sacramentales*, compréhension qui aurait probablement été impossible sans le renouvellement de la vie intellectuelle dû à Cano et à son école.

Digitized by Google

par les écoles supérieures pouvaient la lire en latin et les autres avaient à leur disposition non seulement de nombreux poèmes épiques sur l'Ancien Testament (tels que la *Creación del Mundo* d'Alonso de Acevedo) et sur le Nouveau (p. ex. la *Cristiada* de Diego de Hójeda, pour n'en citer que quelques-uns), mais aussi, dans leurs livres de dévotion, tant de traductions et de paraphrases de l'Écriture sainte que, au dire de Menéndez y Pelayo, il serait facile de composer une belle Bible rien qu'en mettant ensemble les endroits traduits par les ascétiques espagnols. Enfin à tout ceci venait s'ajouter comme une espèce de Bible animée et illustrée à l'usage du peuple, la riche littérature des *autos sacramentales*.

A côté de l'Antiréforme il faut faire sa place au fort mouvement de renaissance qui trouve son expression en Espagne dans une nouvelle floraison du Platonisme, basée sur le *Cortigiano* de Castiglione, soit dans l'original, soit dans la traduction de Boscán, livre auquel viennent s'ajouter les *Dialoghi d'amore* de León Hebreo, le *Tratado de la hermosura del amor* de Maximiliano Calvi et le *Tratado del amor de Dios* de Fray Cristóbal de Fonseca. Dans le domaine religieux la même tendance idéaliste qui marque ce platonisme se révèle dans la prépondérance de l'ascétisme et du mysticisme, sur lesquels l'auteur a des pages hautement révélatrices. Ces deux mouvements s'avèrent nettement espagnols en ce qu'ils ont d'actif, de batailleur, et de réaliste, pour ainsi dire, si on les compare aux ascétiques et aux mystiques des autres pays. Ce qui distingue surtout les mystiques espagnols du XVIe siècle de ceux des autres pays et d'autres temps, c'est le peu de rôle que joue chez eux le quiétisme (à l'exception de Molinos qui n'était pas espagnol d'esprit) et la prépondérance de l'amour; c'est leur activité, leur tendance à influencer les masses qui les distinguent, alors que les mystiques en général gardaient pour eux leurs expériences révélatrices ou ne les communiquaient qu'à d'autres initiés. La caractéristique la plus prononcée du mysticisme espagnol est le développement de l'individu : la connaissance psychologique, de soi-même d'abord, celle des autres ensuite. Quant à l'influence des mystiques et de leur enseignement sur la masse des contemporains et à l'empreinte ineffaçable laissée par le mysticisme sur le caractère espagnol, M. Pfandl est de l'avis suivant :

Digitized by Google

Die Einwirkung der Mystik andererseits auf die breiten, der Heroenreligiosität fernstehenden Volksschichten, einen stattlichen Bruchteil der gebildeten Laienkreise mitgerechnet, dürfte bestanden haben fürs erste in der gefühlsmässigen Vertiefung der Glaubensinhalte, die gewiss hier und dort, namentlich bei Frauen, zu aussergewöhnlicher religiöser Empfindsamkeit sich verstärkt haben mochte, des weiteren im Hervorrufen jener eigenartigen Auffassung religiöser Erotik, die uns in der volkstümlichen Lyrik begegnen wird (1), und zum dritten in der zusammen mit andern Umständen und Vorbedingungen bewirkten Vermittlung jener, an unsern Masstäben gemessen, ganz ungewöhnlichen religiösen Bildung auch des kleinen Mannes, jener Volkstheologie, die an gründlicher Vertrautheit mit religiösen Dingen dem Wissen der alten Griechen um ihren Götterhimmel und ihre Mythologie nicht unähnlich war und die in Spanien den unerlässlichen Resonanzbeden für die *comedias a lo divino* und die *autos sacramentales* darstellte; ohne die anders ausgedrückt, das religiöse Drama ganz einfach keine Zuschauer gefunden hätte. Allen gemeinsam endlich, den Mystikern und Nichtmystikern, soweit sie überhaupt Leser der Schriften einer Theresia von Jesus und eines Johannes vom Kreuz waren, blieb der Nutzen der psychologischen Schulung, die Einsicht in das Walten der Seelenkräfte, die Selbstzucht und Selbsterkenntnis, mit einem Worte alles das, was wir als den Renaissancegewinn der Mystikerlehre bezeichnet haben. Von der Herzensbegabung des einzelnen hing es dabei ab, ob er auch einen ethischen Nutzen daraus zog, ob ihm die Lektüre der Mystiker zu einer Gesinnungsschule wurde, ob ihm die platonische serenitas und die christliche charitas alle Bitterkeit une Leidenschaft in lächelnde Heiterkeit abglichen, ob innere Sammlung une Beschaulichkeit, Friede und Reinheit sein köstlicher Anteil wurde. Der Zug nach dem Uebersinnlichen und nach dem Wissen um das eigene Innere lebt fort in den hervorragenden Köpfen Spaniens der Blütezeit, in allen grossen Dichtern, wie Cervantes und Calderón, in allen grossen Denkern, wie Quevede une Gracián, in allen grossen Künstlern, den Velázquez (2) ausgenommen. Auch die Illuminaten und

(1) Dans cette influence exercée par la mystique sur la lyrique amoureuse populaire, l'auteur nous semble pousser trop loin les choses, au moins en ce qui concerne la *copla* Puñalitos dorados / son mis dos luces / que los meto en el alma / hasta las cruces, qui lui rappelle les stigmates et les *heridas de amor* de sainte Thérèse. A part le fait que les anges de sainte Thérèse avaient des flèches et non des poignards, y a-t-il besoin de tant dans un pays où le poignard était si facilement tiré et « metido hasta la cruz » ? Quiconque a vécu en Andalousie retrouve dans cette *copla* l'atmosphère typique et fort peu mystique de ce pays de passion et d'amour. S'il fallait absolument y faire entrer un souvenir religieux, on penserait plutôt à quelque statue de la Virgen de las Angustias aux sept glaives enfoncés dans le cœur telle qu'on la voit encore de nos jours à Séville dans les processions de la semaine sainte.

(2) Déjà dans sa *Spanische Kultur und Sitte*, M. Pfandl déclare que l'on

Digitized by Google

Quietisten, die Beatas und Ermitaños waren nichts anderes als in ihrer Weise Pfadsucher (wenn auch zum Teil verirrte) transzendenter Ideen und im Innern ruhender Ziele. Und — gleichgültig, ob sie es wahr haben wollen oder nicht — auch das leidenschaftliche Grübeln über die nationale Seele, das nicht persönliche sondern völkische *ensimismare*, wie es bestimmte geistige Führer des modernen Spanien (Ganivet, Unamuno, Ortega y Gasset) seit Generationen beschäftigt, ist Anteil am Erbe der Mystik, die den besten dieser glorreichen Rasse, auch wenn sie noch so aufklärerisch und freigeistig sich gehaben, im Blute liegt.

Nous nous sommes étendu exprès plus longuement sur cette exposition de principe, parce que c'est là une des théories principales de l'auteur : l'Antiréforme et la Renaissance platonique et chrétienne, ascétique et mystique, voici les bases de la littérature espagnole du XVIe siècle, de même que nous aurons à parler plus tard de ce qu'il considère comme les causes économiques, sociales et intellectuelles qui ont donné lieu au Baroque espagnol. Nous pourrons désormais être plus brefs en survolant les différents chapitres où il parle de la littérature proprement dite et nous nous bornerons à signaler des aperçus ou des théories qui nous ont semblé particulièrement intéressants et par ci par là peut-être aussi à hasarder quelque objection.

Étant donné le goût sérieux de M. Pfandl qui le porte toujours à donner la préférence aux ouvrages ayant un haut niveau moral et un contenu profondément idéaliste et, si possible, mystique, on comprend facilement que le caractère artificiel des romans pastoraux trouve peu de grâce à ses yeux. Il a plus de sympathie pour le roman mauresque, mais toutes ses préférences vont au roman d'aventures (*Spatrenaissanceroman*) et il trouve la plus pure expression de ce dernier dans la *Selva de aventuras* de Jerónimo de Contreras pour une première époque et, plus tard, dans le *Persiles y Sigismunda* de Cervantes.

En ce qui concerne le théâtre, un jour inattendu est tout à coup jeté sur les œuvres de Bermúdez, Virués et Argensola, quand l'auteur nous rappelle que ces auteurs ont rempli en Espagne la même mission que remplissaient vers 1600 Giraldi Cintio en Italie, Robert Garnier

ne saurait regarder Velázquez comme l'interprète de l'esprit espagnol. Il voit chez lui surtout l'influence de son origine portugaise et des influences artistiques subies à l'étranger, influence surtout italienne, mais aussi flamande.

Digitized by Google

en France, Kyd, Peele, Greene et Marlowe en Angleterre, Virsung, Opitz et Gryphius en Allemagne et, en Hollande, Coster, Hooft et Vondel et que, par conséquent, ils ne sont que les représentants espagnols d'un grand mouvement européen. Quant au théâtre populaire et plus particulièrement à celui de Rueda, il nous semble fort douteux, bien qu'on le trouve souvent imprimé, que Rueda ait appris l'art réaliste de ses *pasos* dans la *Celestina*. Mais nous aurons à revenir sur ce sujet des *pasos* de Rueda et sur celui de l'influence de la *commedia dell'arte* sur le développement de *l'entremes* dans une publication à part dont les conclusions seraient trop longues à exposer ici.

On ne s'attendrait guère à rencontrer parmi les auteurs qui ont écrit pour le théâtre populaire Juan de la Cueva et Andrés Rey de Artieda, que l'on trouve généralement classés avec Bermúdez, Virués et Argensola, mais la nature de leurs sujets, sinon toujours la façon dont ils les traitent, peuvent justifier une pareille qualification qui ne fait que prouver une fois de plus combien toute classification de ce genre reste nécessairement artificielle. Le troisième qu'on trouve dans ce groupe est Cervantes qui, par ses *comedias* appartiendrait à cette époque du théâtre d'avant Lope, tandis que, avec ses *entremeses* il serait non seulement le contemporain du nouveau théâtre, mais dans ce domaine spécial, son auteur le plus parfait. Quant aux 10 *comedias* que l'on possède de Cervantes, M. Pfandl est d'avis que l'on n'arrivera à rien en voulant en séparer les plus anciennes de celles qui pourraient y être postérieures et qu'il vaut mieux les étudier en vrac avec leurs défauts et leurs mérites. Il apprécie très haut ces derniers, tout en reconnaissant qu'il s'agit plutôt de nouvelles dialoguées que de véritables pièces de théâtre. Néanmoins il les croit moins primitives par comparaison à celles de Lope et de ses successeurs qu'on n'a l'habitude de le dire. L'emploi de l'allégorie, en tout cas, qu'on a si souvent reproché à Cervantes comme irrémédiablement typique du XVIe siècle est quelque chose qui s'est prolongé bien avant dans le XVIIe, bien que d'une façon différente de celle que Cervantes avait connu dans sa jeunesse et qu'il introduisait dans ses pièces. Mais pour ce qui est du contenu et surtout de l'esprit des *comedias* de Cervantes, M. Pfandl est d'avis que ce sont les mêmes sujets et les mêmes idées sur lesquels se basera un peu plus tard la *comedia* nationale : la religion, le patriotisme, l'honneur, la chevalerie, l'amour.

Digitized by Google

Passant rapidement sur ce que dit M. Pfandl à propos des premiers *autos sacramentales*, les *entremeses* et les épopées, tant historiques que religieuses, nous ne nous arrêterons qu'à la remarque fort intéressante au point de vue des mœurs et de l'esprit national qu'il fait à propos d'un ouvrage bien oublié aujourd'hui : *El caballero Asisio* de Gabriel de Mata. Cet ouvrage est caractéristique de la transformation qu'on faisait subir à des personnages non espagnols — saint François d'Assise en l'occurrence — afin de les adapter au goût de la nation et de l'époque. C'est ainsi que le saint le moins guerrier qui ait vécu, celui qui plus que tout autre prêcha l'amour et la douceur, est devenu dans cette épopée un chevalier armé qui part à cheval combattre pour la foi.

De nouveau nous ne nous arrêterons ni aux vers des poètes de la seconde Renaissance ni aux romances, nous bornant à observer en passant que s'il est vrai que Pérez de Hita ne fit dans les *Zegries y Abencerrages* que collectionner et remanier des romances déjà existantes, il semble bien que ceux de la seconde partie, *Las Guerras civiles de Granada* soient de lui-même, ce dont il n'a pas autrement à se louer, car à l'exception possible de celui sur la prise de Galera, ils sont franchement mauvais. (1)

L'auteur étudie ensuite l'ascétisme orienté vers le mysticisme (représenté entre autres par Luis de Granada et Luis de León), la mystique proprement dite (chapitre qui renferme un portrait particulièrement réussi de sainte Thérèse de Jésus), l'histoire représentée par Mariana, chez qui est finement relevée l'influence exercée sur lui par les tendances internationalistes de la Société de Jésus, et par Don Diego Hurtado de Mendoza en tant qu'auteur de la *Guerra de Granada*. Enfin, après un chapitre sur les mémoires dans lequel il est question

(1) Pas aussi mauvais néanmoins qu'ils ne le paraissent dans l'édition de P. Blanchard-Demouge, qu'on est un peu surpris de voir qualifier d'excellente, p. 80, n. 1. Une comparaison de cette édition avec un des anciens textes — nous avons eu entre les mains à l'ancienne Hofburgbibliothek de Vienne celui de Cuenca 1619 — ou même une simple lecture critique de l'édition Blanchard-Demouge montrent que le texte des *romances*, et en partie aussi celui de la prose, ont été ou mal compris ou insuffisamment rétablis par un éditeur qui n'était pas assez au courant de l'espagnol du XVIe siècle. Une nouvelle édition s'imposerait, si l'ouvrage pouvait trouver assez de lecteurs pour la justifier. Mais les trouverait-il ?

Digitized by Google

d'Antonio Pérez et où l'auteur nous semble pencher vers une solution trop nette d'un problème encore insuffisamment élucidé, (1)

(1) On ne saurait nier que Pérez n'ait été un personnage fort peu recommandable, mais quant au rôle d'Escovedo, secrétaire de Don Juan d'Autriche, il n'est nullement prouvé qu'il ait été coupable de « verschiedene an Hochverrat grenzende Machenschaften ». En tout cas, il ne semble pas qu'il ait agi à l'insu de son maître et si traîtrise il y eut, le traître aurait été Don Juan. Mais là encore : de quoi s'agissait-il ? Don Juan était fort ambitieux et sentait que la situation qui lui était faite ne correspondait pas à celle d'un fils de l'Empereur. Évidemment, elle était assez belle pour le fils *naturel* d'un empereur et Philippe était certes, dans ce cas, allé bien au-delà de ce qu'aurait pu attendre de lui son père. Mais le fait d'être un enfant naturel n'avait rien de déshonorant au XVIe siècle (Pierluigi Farnese, Marguerite de Parme et tant d'autres princes n'étaient pas autre chose), et Don Juan a toujours insisté très fort sur son origine *impériale*. Par conséquent, il ne lui suffisait pas d'être un membre de la famille royale, il voulait avoir son propre royaume. Ce rêve s'était un première fois brisé devant Tunis, paraît-il. Il renaissait devant l'idée romanesque de délivrer Marie Stuart et de devenir, en qualité de son époux, roi d'Angleterre. Or il paraît bien que c'est avec l'espoir d'un pareil avenir que Philippe envoya son jeune frère aux Pays-Bas. Au moins Dr. F. M. Huybers dans son *Don Juan van Oostenrijk, Landvoogd der Nederlanden*. Eerste Deel, Utrecht 1913 donne aux pages 140-144 en détail l'instruction du 11 novembre 1576 qu'Escovedo apporta à Don Juan, lequel à cette époque se trouvait en Luxembourg. Dans cette instruction Philippe donne des ordres détaillés pour l'expédition en Angleterre, mais pose pour condition que Don Juan devra d'abord soumettre les Pays-Bas. Il dit aussi clairement qu'une fois l'Angleterre conquise Don Juan devra épouser Marie Stuart. Si donc celui-ci avait des rêves de grandeur, éventuellement encouragés par Escovedo, c'est bien au su du roi. Et si c'est pour une pareille raison que le roi aurait — plus ou moins — consenti au meurtre d'Escovedo, il faudrait bien aussi le croire responsable de la mort de Don Juan survenue peu après celle de son secrétaire. Les voix ne manquèrent pas, en effet, qui attribuèrent la mort de Don Juan à du poison administré sur l'ordre de son frère. Mais évidemment c'était là la rumeur obligatoire qui accompagnait toute mort soudaine dans ces siècles mal sûrs, et rien n'en est prouvé. D'autre part il est difficile de croire que Philippe ait « peut-être craint » Don Juan à cause de son talent militaire. Ce talent est-il avéré ? Pour ce qui est de la guerre des Alpujarras, M. Pfandl reconnaît lui-même que le rôle de Don Juan fut plutôt nominal. Il fut un peu plus indépendant dans la campagne de Lepanto, mais ne dut le poste de commandeur en chef qu'à sa qualité de frère du roi d'Espagne, et le mérite de la victoire en revient certainement tout autant à Venier, Doria, Marcantonio Colonna. Enfin aux Pays-Bas, dans un milieu plein de difficultés très particulières, pour lesquelles sa nature de soldat était aussi peu faite que possible,

Digitized by Google

nous arrivons au chapitre d'ensemble sur le siècle du Baroque espagnol.

Ce chapitre embrasse la période allant de 1600 à 1700. A la mort de Philippe II le pays tombait entre les mains de rois fainéants et de ministres incapables et intéressés. Philippe III fut nul comme roi. La splendeur dont ses qualités d'amateur des arts a entouré le nom de Philippe IV ne doit pas tromper sur son inanité comme régent. Enfin on sait ce que fut Charles II. Comment la nation réagit-elle contre cette décadence qui contrastait si fort avec ce qu'elle avait été sous les rois catholiques, sous Charles-Quint, sous Philippe II encore ?

M. Pfandl l'explique ainsi :

Die Gesinnung ist mit der Wirklichkeit nicht mehr in Einklang zu bringen. Die der Nation angeborene Zweiheit von Realismus und Idealismus zerdehnt und übersteigert sich unter dem Druck des politischen und sozialen Niedergangs in jene merkwürdige Gestaltung der Kollektivpsychose, die wir in knapper Kürze und späterer Erklärung verausgreifend zunächst schlagwortartig mit Naturalismus und Illusionismus bezeichnen wollen. Bald stehen beide in schroffer Antithese gegeneinander, bald binden sie sich zu bizarrer Einheit. Das Gesamtbild aber ergibt den *spanischen Barock.*

Et plus tard :

Das spanische Barock ist die Zeit, in der die spanische Psyche in eine gewisse Uebersteigerung der ihr eigenen Gegensätze gerät, weil ihre Lebensbedingungen sich radikal geändert haben, weil ihr Nährboden, ihr Körper gleichsam, der Wirklichkeitsrahmen, in den sie sich in jahrhunderte langer politischer und kultureller Entwicklung eingefügt hatte, aus den Fugen zu gehen drohte. Naturnotwendig muss ja doch ein Volk, dessen unbändiger Nationalstolz in Adel, Rasse, Glauben, Heldentum und Ereberungsruhm wurzelt, das utopisti-

il échoua complètement. Dans l'ensemble, une étude attentive des rapports ayant existé entre Philippe et lui nous a laissé l'impression que Philippe subit, comme tout le monde, le charme de ce prince blond et beau, de cette nature ouverte et franche et gaie et que ce fut même un des rares êtres qu'il aima réellement — tant que Don Juan se contenta d'être un instrument obéissant entre ses mains — mais que cette tendresse ne survécut pas au jour où il reconnut que Don Juan demandait à être quelque chose de plus et avait une ambition personnelle.

Et si Philippe ne hâta pas la fin de Don Juan — et il est possible qu'il en ait été innocent — il faut pourtant reconnaître que celui-ci mourut au bon moment.

Digitized by Google

schen Zielen zugetan gleichwohl mit Leidenschaft allem Körperlich-Sinnlichen verbunden ist, das an sich schon in Gegensätzen idealistischer und realistischer Art und stärkster Prägung gefangen liegt, auf das heftigste reagieren, wenn es von Hunger, Verarmung und Erniedrigung wie von apokalyptischen Reitern überfallen wird. Unbedingt muss das Seelenpendel eines solchen Volkes bei solcher Belastungsprobe nach beiden Extremen im Uebermass ausschlagen. Barock in diesem, das heisst im spanischen Sinne, ist also nicht nur etwas Hohes, Edles, Künstlerisches, wie es uns die (immer nur einen Ausschnitt des Ganzen behandelnde) Kunstgeschichte lehrt, sondern auch etwas trüb Menschliches, Hässliches, Unerfreuliches und Schmerzliches, etwas in seiner dynamischen Bewegtheit wild Zerrissenes.

L'impression que les étrangers recevaient de l'Espagne au XVIIe siècle était caractéristique de ces extrêmes :

Unbegreifliche Gegensätze in Reichtum und Elend, in starrer Etikette und skandalöser Zügellosigkeit, in majestätischer Strenge und obszöner Galanterie. Blutrünstige und grausame Volksbelustigungen neben Aeusserungen feinster literarischer Kultur. Mit Seide, Samt und Edelsteinen (echten oder unechten) behängte Statuen der Virgen neben den erschütternd realistischen Marterfiguren der leidenden Heilands. Geissler-Umzüge und Bussprozessionen neben schamloser Weiberprostitution und zügellosem Nachtleben in öffentlichen Parkanlagen. Die Menge in Lumpen, die Vornehmen in prunkvolldüsteren Staatskleidern, beide zu leidenschaftlicher Einheit sich verschmelzend vor der Comediasbühne, vor den Carros der Fronleichnamsspiele, in der Stierkampfarena, vor dem Podium des autos de fe. Diese offentlichen Schaustellungen selber untereinander wieder schroffe, verletzende, unbegreifliche Gegensätze. Luxus und Elend, Devotion und Galanterie, Ungebundenheit der praktischen Sitte und Strenge im theoretischen Sittenkodex, feurige Hingabe an die Frömmigkeit und lockere Moral. Stolze hidalgos und bettelnde Gauner, Nonnen und Kurtisanen, grossprecherische Soldaten und fanatische Priester. Rassige, üppige Beweglichkeit, Abenteuerlust, Sinnentaumel neben dem sprichwörtlichen sosiego, der dem caballero eigenen Glieder-, Muskel- und Affektbeherrschung. Locker sitzende Degen und Dolche, aber kein Zweikampfmord, kein Totschlag ohne den sicheren Jenseitstrost der Sterbesakramente. In diesem Rahmen bewegt sich das Bild, das sich das zeitgenössiche Ausland über die spanische Gesellschaft des 17. Jahrhunderts macht — Gegensätze wie sie weder das Mittelalter noch die Spätrenaissance in dieser Schärfe gekannt hatte und die eben darum so recht eigentlich die Bareckgesinnung zum Ausdruck bringen.

Le réalisme naturel du peuple espagnol s'était transformé en naturalisme et dans ce naturalisme M. Pfandl distingue certains éléments positifs tels que l'avidité instinctive de vivre, la brutalité

Digitized by Google

et l'immoralité, la cruauté, la moquerie cynique, le glissement fatal des couches inférieures de la société dans un prolétariat dont se détachent les *pícaros* et les criminels de la *germanía*. A côté de ces éléments positifs il qualifie d'éléments négatifs : le *desengaño*, la morbidité, la mélancolie et l'hypochondrie. Si le platonisme et la mystique avaient enseigné la valeur de l'individu, le Baroque insistait sur le droit et la puissance de l'individu, c'est-à-dire sur le droit à la violence. Ce sens de la violence, cette soif des sensations crues, on les trouve partout : dans la cruauté envers les animaux, dans le penchant à décrire et à peindre ou à sculpter des martyres et des scènes de torture, dans l'âcreté de la satire politique, dans la vulgarité haineuse des querelles littéraires et dans le goût que montrent les classes les plus élevées de la société pour l'esprit des *pícaros* et de la *germanía*. Mais, d'autre part, toute cette vie violente, matérialiste, corrompue, donne lieu, chez des natures plus nobles et plus délicates, à une profonde désillusion qui n'est plus le *desengaño de las cosas del mundo* tel que, au XVIe siècle, il détachait les âmes de la vie terrestre pour les conduire plus sûrement au ciel. Maintenant c'est le dégoût complet de la vie toute entière, la question lancinante s'il vaut la peine de naître, telle que nous la retrouvons toujours de nouveau chez Calderón, et la mort n'est plus, comme pour les hommes du XVIe siècle, un simple passage à une vie meilleure, c'est la terreur qui menace l'homme à la fin de la vie, la terreur que l'on craint et que, par une tendance morbide, on ne cesse de se représenter dans toute son horreur. La pensée qui aime à s'arrêter à des idées de néant et de destruction, découvre la poésie des ruines. La mélancolie se répand à tel point que les étrangers qui décrivent les Espagnols ne manquent jamais d'insister sur leur mine attristée, et cela devient même une marque de profondeur et de distinction que d'avoir l'air *marchito y melancólico*, témoins ces jeunes filles qui mangent du barro pour avoir l'air pâle et intéressant et que l'on retrouve si souvent dans les *comedias*. Néanmoins M. Pfandl met le lecteur en garde contre les déductions exagérées qu'il pourrait tirer de ce *desengaño* général pour ce qui est du domaine philosophique et religieux :

Desengaño, Pessimismus und Melancholie als Züge des barocken Naturalismus dürfen (von den erwähnten Begleiterscheinungen ganz abgesehen) letzten Endes in ihren Grenzen nicht verkannt oder überschätzt werden.

Digitized by Google

Sie bleiben, auch wo sie bei begabten und denkenden Köpfen ins Spekulative und Grüblerische sich verstärkt haben, durchaus an den Bereich des Irdischen gebunden. Denn das Bewusstsein von den jenseitigen Werten und Zielen steht beim spanischen Menschen auch im Jahrhundert des Barock noch unerschüttert als friedsamer und bezwingender Ausgleich am Ende aller Gegensätze, alles Ueberschwangs und aller Ernüchterung. Auf der Basis dieser festverankerten, gegen Zweifel, Nichtwissen und Verneinung scharf abgegrenzten Weltanschauung ist jede innere Zerfahrenheit, jedes hilflose Suchen, jedes erfolglose Grübeln gegenstandlos, sobald es sich auf Welt und Mensch in ihren Beziehungen zu Gott, also in ihrem eigentlichen Ursprung und letztem Ziele, oder kurz gesagt auf metaphysische Dinge bezöge. Gegen noch soviele Möglichkeiten eines kläglichen, missmutigen, zornigen, eigenwilligen Ignorabimus steht ein einstimmiges frohlockendes Credo. Das Fronleichnamsspiel (nicht die comedia) von der *Vida es sueño* versöhnt bereits die Gegensätze, löst die Rätsel. Siegreich lässt es allen weltlichen *desengaño*, alles Grübeln und Zweifeln in jenseitiger Gewissheit verklingen.

D'autre part, comme le relevait l'auteur déjà dans la partie que nous avons citée en allemand, l'idéalisme du peuple espagnol s'était transformé en une espèce d'illusionisme devant cette réalité qui correspondait si peu aux besoins de son idéalisme. Cet illusionnisme l'auteur le reconnaît dans les éléments suivants : Symbolisme et, dans l'art, appel aux éléments sensitifs et affectifs, exagération (Ueberhöhung) du geste et de l'expression, exagération de l'individualisme et de l'aspiration à être des génies («Geniesucht », mais bien entendu dans le sens espagnol de *genio*, dont il sera question plus tard), humanisation du divin, collectivisme esthétique.

Le symbolisme il le trouve dans la représentation par l'image qui s'exprime surtout par des moyens graphiques *(emblemas)* ou plastiques (sculpture) et dans le symbolisme des idées, tel qu'il figure dans le *Criticón* de Baltasar Gracián ou dans *La estatua de Prometeo* et autres *comedias* symboliques de Calderón, mais surtout dans l'interprétation symbolique de l'Écriture sainte qui forme la base des *autos sacramentales*. Le symbolisme est enfin l'essence même du langage baroque, mais c'est un symbolisme qui, moins qu'à l'intellect, s'adresse à l'imagination, aux sens, à la mémoire des couleurs et des sons. En essayant de transposer ces symboles en des conceptions purement intellectuelles, on ne fait qu'en ruiner la beauté et exiger du poète ce que celui-ci n'a jamais eu l'intention de donner.

Par son appel aux sens, ce symbolisme est étroitement apparenté

Digitized by Google

à l'effet oculaire produit par l'art plastique du Baroque qui, dans ses crucifix, ses mater dolorosa et ses saints pénitents cherche surtout à produire des effets affectifs.

Une autre forme de l'illusionnisme baroque c'est l'exagération du geste et de l'expression, non pas dans le sens d'une gesticulation effrénée, mais au contraire dans celui du parler compliqué et des manières pompeuses des Espagnols du XVIIe siècle qui étonnaient tant les visiteurs étrangers, mais que Gregorio Leti trouvait adaptés d'une façon assez agréable à la pomposité du milieu tout entier. (1)

Quant à l'admiration exagérée pour le cultisme telle qu'elle a trouvé son expression dans ces dernières années, elle n'est pas pleinement partagée par M. Pfandl. Il distingue dans le langage baroque, dans le cultisme deux éléments, qu'il sépare très nettement :

> Der eine von den zwei Bestandteilen kultistischen Sprachbarocks, der gleichsam psychologische oder innerliche, ist die Symbolik, der andere, sozusagen mechanische, handfertige, äusserliche, ist die Extravaganz seiner Stilmittel. Gerade hierin hat aber die barocke Ueberhöhung der Geste und des Ausdrucks wahre Orgien gefeiert, hat sich in kühnen Wortschöpfungen, in gespreizten Satzkonstruktionen, in absonderlicher Tropen-und Figurentechnik förmlich überpurzelt. Hier, nicht im Symbolischen, ist Sinn in Unsinn, Kunst in Künstelei, Idee in blosse Form und Geste entartet. So sehr wir darum noch heute die symbolische Tendenz des cultismo zu schätzen und ästhetisch zu würdigen wissen, so schwer fällt es uns andererseits, für seine stilistische Besonderheit das nötige Verständnis aufzubringen.

Il reviendra d'ailleurs sur cette question plus tard en parlant de Góngora.

Un autre aspect de l'illusionnisme baroque apparaît à M. Pfandl dans la stricte séparation entre le simple mortel et le *genio*, qui n'est pas l'équivalent du génie, mais plutôt de l'esprit, « la fuerza natural

(1) M. Pfandl affirme (p. 234) que « erst französische Spottsucht hat dann diese scheinbare Grosssprecherei in die Groteske der Rodomontades espagnoles verzerrt. » Mais l'on trouvera difficilement dans les rodomontades françaises quelque chose qui dépasse en comique et en exagération les rodomontades du *capitano spagnolo* dans les comédies italiennes du XVIe siècle. Mélange du *miles gloriosus* classique et d'une observation réaliste que les Italiens n'avaient que trop d'occasion de faire, ce type du capitaine révèle déjà l'impression que la grandiloquence espagnole faisait sur les étrangers.

Digitized by Google

de entendimiento » selon Covarrubias, et selon une définition de M. Pfandl :

Die verfeinerte Geistigkeit, die Kraft, Kühnheit und Beweglichkeit des Verstandes, Feinheit des Witzes, Schliff der Ironie, kluge Einsicht in die Schwächen der andereren, Schlagfertigkeit in der Rede und guter Geschmack in eins vereinigt.

Enfin parmi les expressions de l'illusionnisme baroque l'une des plus étranges c'est la tendance à humaniser la religion. Les ascétiques et les mystiques du XVIe siècle ne parlent de Dieu qu'avec la plus parfaite humilité comme d'un souverain qui prodigue sa grâce à la pauvre créature humaine. Mais le baroque aime à se rapprocher intimément de la Divinité, pour lui l'au-delà et ce monde sont dans une relation continuelle et presque familière.

Pour ce qui est du collectivisme esthétique, toute œuvre d'art baroque est, dans la mesure du possible, le produit d'union de plusieurs arts. Rien ne le montre mieux que la façon dont on célébrait la Fête-Dieu : la musique, la danse, la procession, la décoration des rues et le théâtre religieux, tout devait contribuer à rendre plus solennelle cette fête religieuse et populaire.

Mais ce qui caractérise mieux que toute autre chose l'Espagne du XVIIe — M. Pfandl insiste sur ce point — ce sont le conceptisme et le cultisme, tendances qui, sans doute, ont leurs racines dans un passé lointain, mais qui ne trouvent qu'alors leur plein développement. En les définissant, M. Pfandl distingue :

Der Konzeptist ist ein Denker, der Kultist ein Beschauer; das Ziel des einen ist geistreiches Ideenspiel, der Zweck des anderen aber gelehrt und vornehm sich gehabende Sprachzier; der eine besitzt mehr Gedanken als Wörter, der andere mehr Wörter als Gedanken; der eine will mit zugespitzter Rede tiefen Sinn erwecken, während der andere, grob ausgedrückt, in hohlem Schwulst wie die taube Nuss den vertrocknetten Kern verbirgt. Zum conceptismo vor allem bedurfte es keiner hervorragenden dichterischen Begabung, keiner Phantasie-, Gefühls- und Sprachgewalt, wohl aber einer tüchtigen Gabe Scharfsinn.

Nous n'avons pu qu'extraire très succinctement et pour ainsi dire au pointillé ce qu'il nous a paru être l'intérêt principal de ce chapitre d'ensemble. Aussi bien ne peut-il pas s'agir de récrire le livre.

Digitized by Google

Maintenant nous pourrons, une fois de plus, passer rapidement sur les chapitres dans lesquels l'auteur traite les différentes œuvres appartenant à l'époque ainsi caractérisée.

Après les *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, pour lesquels il éprouve la plus grande admiration, tandis qu'il trouve absolument dépourvu de valeur *El Peregrino en su patria* et médiocre, mais acceptable, le *Poema trágico del Español Gerardo*, il a un excellent chapitre sur le roman picaresque et sur la différence fondamentale qui séparait le *pícaro* du véritable criminel, membre de la *germanía*, ainsi que sur les éléments de la vie nationale — amour de l'aventure, dégoût du travail manuel — qui contribuèrent à la formation de la classe des *pícaros*. Il considère que dans ses meilleurs représentants (Mateo Alemán, Quevedo) la *novela picaresca* est idéaliste et satyrique et qu'elle se proposait d'appeler l'attention de la nation sur le danger d'effrondement et de décadence qu'elle courait. Par conséquent, il est convaincu que les discours moralisateurs du *Guzmán de Alfarache* qui font une impression si bizarre dans la bouche du *pícaro* qui les prononce, expriment le véritable sens du livre, tel qu'il fut compris du temps de sa publication, sinon par les lecteurs, au moins par les écrivains qui composèrent les dédicaces qui l'accompagnent.

A côté de ces novelas picarescas amères et à tendance moralisatrice, l'auteur distingue celles du type de la *Pícara Justina* inspirées par un esprit réaliste et optimiste, et enfin celles ayant une forme descriptive et novellesque, telles que le *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel.

Si M. Pfandl parle de Cervantes dans ses chapitres dédiés au Baroque, ce n'est pas que, par son caractère et son œuvre, Cervantes appartienne au Baroque, bien au contraire, mais parce que, selon M. Pfandl, le Don Quichotte est consciemment anti-baroque et que, d'autre part, las *Novelas exemplares* ont servi de modèle aux nouvelles postérieures qui, elles, ont bien un caractère baroque. En ce qui concerne le Quichotte, l'auteur réclame le droit de donner sa propre interprétation du célèbre roman et de le montrer tel qu'il le voit : expression de la vérité dans la bouche d'un fou, angoisse de Cervantes devant la décadence morale de son temps, tragédie de celui qui, à la fin d'une vie héroïque vouée à l'idéal, tombe en proie au *desengaño* et meurt dans la désillusion et le désespoir.

Digitized by Google

Dans son admiration affectueuse pour les *novelas* de Cervantes, M. Pfandl se trouvera probablement d'accord avec tout le monde, (1) mais où il oppose nettement son opinion à celle de quelques-uns de ses prédecesseurs, c'est en louant les *novelas* de Lope et en appelant l'attention sur certains auteurs trop négligés dans les Manuels de la littérature espagnole, tels que Doña Mariana de Carabajal y Saavedra, auteur de nouvelles, et Juan de Zabaleta, dont il trouve le style simple et agréable et très éloigné de l'affectation que lui reproche Fitzmaurice-Kelly.

En parlant de la *comedia* il croit que les conflits entre l'honneur et l'amour et les solutions sanglantes que l'on y trouve trop souvent, étaient aussi exagérés que l'absolutisme tyrannique attribué par la *comedia* aux rois. C'est possible. Néanmoins il ne semble pas une preuve très suffisante de dire que Cervantes n'a tué personne, bien que les membres féminins de sa famille aient été passablement frivoles, et que Lope n'est mort ni de la fuite de sa fille séduite, ni du poignard d'un des nombreux maris qu'il déshonora. Cervantes est pour nous aujourd'hui un grand seigneur de l'esprit. Mais, de son vivant, c'était un bien petit personnage au point de vue social. Lope, tout *monstruo*

(1) Peut-être tout le monde ne partagera-t-il pas son enthousiasme pour la *Gitanilla*, un peu trop *acaramelada*, même si l'on tient compte du fait que Preciosa elle-même n'est pas une vraie Bohémienne. Tout le monde ne sera pas d'accord avec lui non plus dans ses fréquentes attaques contre les conteurs italiens. Après tout, ce qui décide de la valeur artistique d'une œuvre d'art n'est pas si exclusivement sa moralité. Dans un cas, au moins, il ne semble guère que Cervantes ait été si bien inspiré par son souci de la moralité des *Novelas ejemplares :* c'est celui de la découverte, faite par le mari, de la faute apparente de la jeune femme dans le *Celoso estremeño*. M. Pfandl relève lui-même à la page 306 et ibid. n. 1. que l'auteur a évité de tirer les dernières conséquences de son sujet. C'est parfaitement vrai. Mais ce ne l'est pas uniquement à cause de l'existence de cette autre version manuscrite d'à peu près 1600 dont parle M. Pfandl. Selon lui, elle serait de qui, cette autre version ? De Cervantes lui-même et antérieure à la publication en volume des *Novelas?* Ou bien d'un autre écrivain, et alors Cervantes n'aurait fait que l'utiliser dans sa propre *novela?* Il est évident que dans la version originale, de qui qu'elle soit, l'adultère était accompli, car cet état de choses transparaît encore dans la version donnée par Cervantes. Telle qu'elle est maintenant, le manque de proportion entre ce qui se passe réellement et les conséquences qui en découlent gâte l'effet d'une des plus belles nouvelles de Cervantes.

Digitized by Google

de la naturaleza qu'il était, semble avoir de préférence fréquenté des milieux de poètes et de théâtre — sinon dans ses mariages, au moins dans ses liaisons (Elena Osorio, Micaela de Luján; il est vrai que Marta de Nevárez Santoyo était d'une autre condition sociale) — milieux qui ne se sont jamais distingués par la sévérité de leurs mœurs. En supposant que les mœurs dépeintes dans les *comedias* aient été habituelles, c'était certainement dans un milieu plus aristocratique que celui auquel appartenaient les femmes de l'entourage de Cervantes ou celles que fréquentait Lope de Vega. Quant à l'affirmation que le catholique croyant et le théologien sévère qu'était Calderón n'aurait jamais défendu une conception de l'honneur par une immoralité aussi évidente, si cette conception avait répondu à la réalité et si sa propre exagération ne l'avait pas rendue inoffensive, nous avouons qu'une telle affirmation ne nous convainc que médiocrement. Si la réalité était différente et plus humaine, était-ce donc plus moral d'inventer des situations sanglantes et d'habituer les auditeurs à de pareilles conceptions de l'honneur ? Probablement les cas de vengeance cruelles étaient-ils moins fréquents qu'on ne le croirait d'après les *comedias*, mais ils existaient, et les auteurs, tout en les traitant, mettent souvent dans la bouche de leurs héros le regret de l'action que l'honneur les oblige à commettre. D'autre part, il n'est pas dit que parce que de pareilles vengeances constituent eine « tatsächliche ethische Unmoral und Verhöhnung der heiligsten menschlichen Gefühle » selon nos sentiments actuels et selon ceux de M. Pfandl lui-même, il ait été de même au temps de Calderón. Selon Calderón et sans doute aussi selon M. Pfandl, une pièce comme la *Devoción de la Cruz* est une œuvre d'une grande beauté religieuse et morale. Selon d'autres, dont nous sommes, c'est une « tatsächliche ethische Unmoral und Verhöhnung der heiligsten menschlichen Gefühle ». Tout cela est fort relatif.

A propos du *gracioso* dans la *comedia* on aurait aimé voir citer Torres Naharro, dont les laquais dans la *Himenea* sont certainement plus proches du *gracioso* de la *comedia* classique que tout ce que l'on trouvera dans les pièces de Cervantes. Il est vrai que Torres Naharro n'a fait que préluder à la *comedia* de Lope, mais n'a exercé aucune influence sur sa formation.

Une remarque fort justifiée c'est que si la *comedia* n'a pas créé des types éternels et n'a pas profondément étudié des problèmes

Digitized by Google

psychologiques, c'est qu'elle était rapidement écrite, non pas pour être lue, mais pour être vue par un public avide de sensations et d'action et qui, en plus, trouvait la satisfaction de ses besoins intellectuels et moraux dans les *autos sacramentales*. De même il est intéressant de voir énumérer parmi les éléments qui exercèrent une influence sur le théâtre de Calderón le théâtre scolaire des Jésuites, auprès desquels il fit ses premières études, les exigences du théâtre de Cour pour lequel il écrivit de bonne heure, et enfin le milieu dans lequel il vécut, milieu de Cour et de haute société, époque déçue et illusionniste :

In seinen Ideendramen sind die Menschen keine Menschen, sondern Heroen, die Bösewichter keine Lumpen, sondern Verbrecher; in den Geschichts- und Gesellschaftsdramen ist die Liebe keine Leidenschaft mehr, sondern eine Modekrankheit, die Ehre kein ethisches Hochgefühl mehr, sondern eine psychoneurotische Entartung, die Eifersucht kein Unlustaffekt mehr, sondern bare Raserei. Diese zügellose illusionistische Ueberhöhung in Ideen, Gefühlen und Taten aber, die Calderon aus dem blossen Unterhaltungsdramatiker, der noch Lope war, zum Tendenzdramatiker werden und ihn, wo immer es anging, gerade die krassesten Fälle und Beispiele zum Vorwurf nehmen liess, hat ihren Anlass nicht nur in des Dichters aristokratischer, exklusiver und idealistischer Gesinnung, sondern auch recht wesentlich in dem Umstand, dass das Niveau des Kollektivempfindens sich bedeutend gesenkt hatte, dass der Idealismus der Spätrenaissance in den Naturalismus der Barockgesinnung verflacht war, dass der desengaño nicht mehr als asketisches Hochgefühl, sondern als moralisches Depressionsgefühl herrschte, dass der Ritter zum Schelm sich entwickelt hatte. Anders gewendet : Auf die gewaltsame Senkung der Wirklichkeit nach unten reagierte die Bühne mit einer nicht minder gewaltsamen Ueberhöhung nach oben; Calderon aber wurde unter dem Antrieb von Veranlagung, innerer Entwicklung und äusseren Umständen zum Wortführer dieser Reaktion auf der Bühne.

Un long chapitre sur les *autos sacramentales* débute par une initiation fort utile aux bases dogmatiques sur lesquelles sont construites ces pièces si caractéristiques de la littérature espagnole et qui, selon l'auteur, sont plutôt une forme du culte que des représentations théâtrales.

Suit un chapitre sur les *entremeses*, notamment ceux de Cervantes, un autre sur les ouvrages du style de la *Dorotea* de Lope, un troisième sur la poésie lyrique, dans lequel il est question entre autres de Lope de Vega, de Quevedo et enfin de Góngora.

Digitized by Google

On sait qu'il y a peu de poètes plus discutés pendant ces dernières années que Góngora, surtout depuis que son centenaire en 1927 fournit une occasion de reviser l'attitude de notre temps à l'égard de ce poète idolâtré de son vivant et que les siècles postérieurs ont nettement relégué dans l'oubli. Ce fut, lors du centenaire, une avalanche de louanges, des balbutiements d'admiration, vite suivis, même chez quelques-uns de ceux qui avaient été parmi les plus empressés, d'un certain désenchantement. Il n'en reste pas moins vrai que certains éléments chez Góngora en appellent plus aux sentiments de notre temps qu'ils ne le faisaient en des époques antérieures. Une génération qui a connu le style de James Joyce n'en est pas à s'étonner du langage personnel et hermétique de Góngora et l'on comprend que les partisans de la poésie pure se laissent bercer par les harmonies de Góngora. D'autre part, on comprend qu'un âge qui se plaît aux ouvrages des surréalistes, qui vit de sensations plutôt que d'idées, par les sens plus que par l'esprit, trouve à Góngora des charmes inédits. En dernier lieu, c'est là beaucoup moins une question de littérature que de caractère et de tempérament. M. Walther Pabst dit avec raison dans son étude sur Góngora parue dans cette Revue (1) en parlant de la sympathie

(1) Walther Pabst : *Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten* Polifemo *und* Soledades. — REVUE HISPANIQUE, numéro 177. Octobre 1930. — Quant aux remarques critiques sur le livre qui nous occupe, remarques que M. Pabst a ajoutées à son étude, si elles sont justifiées en quelques détails, elles sont à d'autres points de vue d'une incompréhension qui surprend. Quand à propos de Luis Carrillo y Sotomayer, M. Pfandl écrit que les lauriers lui avaient été refusés par un « tückischer Zufall », M. Pabst trouve nécessaire d'ajouter : « (welcher wohl?) ». Il est difficile de croire qu'il n'ait pas compris qu'il s'agissait de la mort prématurée du poète. En ce qui concerne le sonnet en quatre langues : *Las tablas del baxel despedazadas*, M. Pfandl le considère comme un jeu, une « Spielerei ». M. Pabst s'empresse de mettre un point d'interrogation. *Spielerei* est peut-être trop fort, mais de là jusqu'à l'enthousiasme déployé par M. Pabst à propos de ce mélange de langues, il y a loin. Le sonnet a certainement du charme, il est composé avec une extrême habilité, mais il faudrait encore prouver qu'il n'est pas possible d'exprimer la même chose, de donner la même sensation dans une seule langue et que l'impression de la *saudade* ne peut s'exprimer en espagnol ni d'autres nuances de ces vers autrement qu'en latin ou en italien.

Digitized by Google

ou de l'antipathie de notre époque pour le gongorisme et, dans un sens plus vaste, pour le cultisme :

Es handelt sich um eine Frage des Geschmacks. Jahrhunderte haben sei mit entschiedenem Ja beantwortet. Es wird niemals möglich sein, diese ewige Frage objektiv zu beantworten, und wenn wir heute ablehnen, die Bestrebungen des Culteranismo als « geschmacklos » zu bezeichnen, so ist es vielleicht eher ein Charakteristikum für den subjektiven Geschmack unserer Zeit, als eine objektive Beantwortung der Frage.

Wir können heutzutage eine Spracherneuerung im Sinne Góngoras auf grund des lateinischen Vorbildes nicht ablehnen. Ein Experiment wie das *Soneto quatrilingüe* hat die ganze Sympathie unserer Zeit. Die Gedankenverbindungen durch Assoziationen, die Sucht nach langen Sätzen sind künstlerische Erscheinungen, zu denen heute weite Kreise der literarischen Welt neigen. Der Gongorismus ist das Streben nach Erziehung, Stärkung und Verfeinerung des Geistes.

M. Pfandl éprouve une grande admiration pour le *Polifemo* et les *Soledades*, mais il pense moins de bien des petites pièces cultistes de Góngora. Tout en considérant que l'incitation à écrire dans ce style nouveau lui vint de la lecture des œuvres de Carrillo y Sotomayor, il reconnaît que cette semence tomba sur un terrain tout disposé à la faire germer et que Góngora fut toute autre chose qu'un plagiaire :

Ungeahnte Kräfte « écrit-il » werden in ihm wach und frei. Er baut den mechanischen Apparat des cultismo sprachlich aus, aber er umkleidet ihn auch mit der Pracht seiner Ideen und Empfindungen. Er hört jetzt förmlich in Tönen und Rhythmen, er sieht in Formen und Farben. Er vermehrt und bereichert die koloristische Symbolik seiner Muttersprache um überraschende Aspekte, um feinste Schattierungen. Er verbindet die Empfindung der Farbe mit der des Klangs und des Geruchs und gelangt auf diesem Weg zu den kühnsten Bildern, zu den wunderlichsten Synästhesien. Impressionistisch wird seinem Auge das Reale und Gegenständliche zur Erregung seelischer Reflexe, die sich in der phantastischen Symbolik denkbar persönlich empfundener Metaphern das adäquate Ausdruckmittel prägen.

Mais il lui arrive quand même d'écrire ailleurs que le seul poète supérieur aux médiocrités lyriques du Baroque, Góngora, est plus célèbre que grand.

Après le chapitre sur Góngora le livre étudie encore la réaction contre le cultisme représentée entre autres par les Leonardo de Argensola, le Prince d'Esquilache et Bernardino de Rebolledo, la

Digitized by Google

lyrique populaire chantée et dansée (villancico, seguidilla, letrilla), l'épopée historique, religieuse, romanesque et burlesque, la prose érudite et didactique, l'ascétisme et le mysticisme, l'histoire, les *emblemas*, énigmes et rébus.

Tel est ce livre fascinant, dont malgré la longueur de cette note nous n'avons pu donner que le plus imparfait des résumés. Riche de l'expérience d'une vie dévouée de la façon la plus désintéressée au culte de l'hispanisme, basé sur une impressionnante érudition, il représente un genre de livre qui devrait être plus fréquent. Entre la monographie qui, quelle que soit sa valeur, n'embrasse qu'une période étroite, et le Manuel, simple amas incohérent de dates, de noms et d'ouvrages, il y aura de plus en plus place, au fur et à mesure que progressera la connaissance de la littérature espagnole dans ses détails, pour des ouvrages qui, comme celui-ci, offriront la synthèse d'une époque considérée *sub specie aeternitatis*. Souhaitons d'en recevoir encore de la plume de M. Pfandl.

A. LENZ.

Digitized by Google

TABLES

DU TOME LXXX

1930

I. — TABLE PAR NUMÉROS

NUMÉRO 177. — OCTOBRE 1930.

Walther PABST. — Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten *Polifemo* und *Soledades* 1

Martin DE ANGULO Y PULGAR. — Egloga funebre a Don Luys de Góngora de versos entresacados de sus obras 230

Juan Eugenio HARTZENBUSCH. — *El 2 de mayo y el 18 de junio :* une poésie retrouvée publiée par Gaston Legris 315

NUMÉRO 178. — DÉCEMBRE 1930.

Aubrey F. G. BELL. — Notes on the Spanish Renaissance 319

Aubrey F. G. BELL. — The Character of Cervantes 653

Paul LANGEARD. — Un roman picaresque inédit : *El Guiton Honofre* (1604) de Gregorio Gonçalez 718

COMPTES RENDUS

Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit von Ludwig Pfandl. Freiburg im Breisgau, 1929. [A. LENZ] . . . 723

Digitized by Google

II. — TABLE PAR NOMS D'AUTEURS

Angulo y Pulgar (Martin de)

Egloga funebre a Don Luys de Gongora de versos entresacados de sus obras 230

Bell (Aubrey F. G.)

Notes on the Spanish Renaissance 319

The Character of Cervantes 653

Hartzenbusch (Juan Eugenio)

El 2 de mayo y el 18 de junio : une poésie retrouvée publiée par Gaston Legris 315

Langeard (Paul)

Un roman picaresque inédit : *El Guiton Honofre* (1604) de Gregorio Gonçalez 718

Legris (Gaston)

Voir Hartzenbusch.

Lenz (A.)

COMPTE RENDU. Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit von Ludwig Pfandl. Freiburg im Breisgau, 1929 . . 723

Pabst (Walther)

Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten *Polifemo* und *Soledades* . 1

IMPRIMERIE SAINTE CATHERINE, 51, RUE DU TRAM, BRUGES, (BELGIQUE).

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

REVUE HISPANIQUE

Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais

FONDATEUR

R. FOULCHÉ-DELBOSC

Tome LXXX — Numéro 177

NEW YORK
THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA
156th STREET WEST OF BROADWAY
PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, 11, RUE DE LILLE
1930

Octobre 1930

Digitized by Google

SOMMAIRE

Walther PABST. — Góngoras Schöpfung in seinen Gedichten *Polifemo* und *Soledades* 1

Martin DE ANGULO Y PULGAR. — Egloga funebre a Don Luys de Gongora de versos entresacados de sus obras 230

Juan Eugenio HARTZENBUSCH. — *El 2 de mayo y el 18 de junio* : une poésie retrouvée publiée par Gaston Legris 315

Digitized by Google

Bibliotheca hispanica

I. — Comedia de Calisto z Melibea (Unico texto auténtico de la *Celestina*). Reimpresión publicada por R. Fouché-Delbosc. .

II. — Vida del soldado español Miguel de Castro (1593-1611), escrita por él mismo y publicada por A. Paz y Mélia. . . .

III. — La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y aduersidades. Restitución de la edición príncipe porR.Foulché-Delbosc. épuisé.

IV. — Diego de Negueruela. Farsa llamada Ardamisa. Réimpression publiée par Léo Rouanet. . . . . épuisé.

V, VI, VII, VIII. — Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI, publiée par Léo Rouanet. Quatre volumes. . . . épuisé.

IX. — Obres poetiques de Jordi de Sant Jordi (segles XIVe-XVe), recullides i publicades per J. Massó Torrents. . . . . .

X. — Pedro Manuel de Urrea. Penitencia de amor (Burgos, 1514). Reimpresión publicada por R. Fouché-Delbosc. . . . .

XI. — Jorge Manrrique. Coplas por la muerte de su padre. Primera edición crítica. Publícala R. Foulché-Delbosc. . . . . .

XII. — Comedia de Calisto z Melibea (Burgos, 1499). Reimpresión publicada por R. Foulché-Delbosc. . . . . .

XIII. — Perálvarez de Ayllon y Luis Hurtado de Toledo. Comedia Tibalda, ahora por primera vez publicada según la forma original por Adolfo Bonilla y San Martín. . . . . .

XIV. — Libro de los engaños z los asaymientos de las mugeres. Publícalo Adolfo Bonilla y San Martín. . . . . .

XV. — Diego de San Pedro. Carcel de amor (Sevilla, 1492).

XVI, XVII, XX. — Obras poéticas de D. Luis de Gongora, publicadas por R. Foulché-Delbosc. Trois volumes . . . . . .

XVIII. — Spill o Libre de les Dones per Mestre Jacme Roig. Edición crítica con las variantes de todas las publicadas y las del Ms. de la Vaticana, prólogo, estudios y comentarios por Roque Chabás. épuisé.

XIX. — Johan Boccaci. Decameron. Traducció catalana publicada segons l'unic manuscrit conegut (1429), per J. Massó Torrents. épuisé

XXI, XXII. — Poesías del Canciller Pero Lopez de Ayala, publicadas por Albert F. Kuersteiner. Les deux volumes . . . . . .

Digitized by Google

La mort du regretté Directeur de la REVUE HISPANIQUE survenue le 3 juin 1929, oblige la Hispanic Society of America à interrompre la publication de la Revue. Seuls seront encore publiés les articles déjà en cours d'impression au moment de la mort de M. Foulché-Delbosc.

Tout ce qui concerne l'administration de la *Revue Hispanique* doit être adressé :

pour l'Amérique, à The Hispanic Society of America, 156th Street, West of Broadway, New York City;

pour l'Europe, à la librairie C. Klincksieck, 11, rue de Lille, à Paris.

Bibliotheca hispanica

Voir à la page 8 de la couverture

Digitized by Google

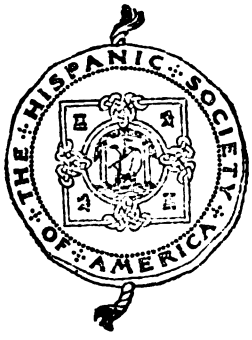
REVUE HISPANIQUE

Recueil consacré à l'étude des langues, des littératures et de l'histoire des pays castillans, catalans et portugais

FONDATEUR

R. FOULCHÉ-DELBOSC

Tome LXXX — Numéro 178



NEW-YORK
THE HISPANIC SOCIETY OF AMERICA
156th STREET WEST OF BROADWAY
PARIS
LIBRAIRIE C. KLINCKSIECK, 11, RUE DE LILLE
1930

Décembre 1930

Digitized by Google

SOMMAIRE

Aubrey F. G. Bell. — Notes on the Spanish Renaissance . . . 319

Aubrey F. G. Bell. — The Character of Cervantes 653

Paul Langeard. — Un roman picaresque inédit : *El Guiton Honofre* (1604) de Gregorio Gonçalez 718

Comptes rendus

Geschichte der Spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit von Ludwig Pfandl. Freiburg im Breisgau, 1929. [A. Lenz] 723

Digitized by Google

Bibliotheca hispanica

I. — Comedia de Calisto z Melibea (Unico texto auténtico de la *Celestina*). Reimpresión publicada por R. Foulché-Delbosc.

II. — Vida del soldado español Miguel de Castro (1593-1611), escrita por él mismo y publicada por A. Paz y Mélia.

III. — La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y aduersidades. Restitución de la edición príncipe por R.Foulché-Delbosc.épuisé.

IV. — Diego de Negueruela. Farsa llamada Ardamisa. Réimpression publiée par Léo Rouanet. . . . . épuisé.

V, VI, VII, VIII. — Colección de Autos, Farsas, y Coloquios del siglo XVI, publiée par Léo Rouanet. Quatre volumes. . . épuisé.

IX. — Obres poetiques de Jordi de Sant Jordi (segles XIVe-XVe), recullides i publicades per J. Massó Torrents.

X. — Pedro Manuel de Urrea. Penitencia de amor (Burgos, 1514). Reimpresión publicada por R. Foulché-Delbosc.

XI. — Jorge Manrrique. Coplas por la muerte de su padre. Primera edición crítica. Publícala R. Foulché-Delbosc.

XII. — Comedia de Calisto z Melibea (Burgos, 1499). Reimpresión publicada por R. Foulché-Delbosc.

XIII. — Perálvarez de Ayllon y Luis Hurtado de Toledo. Comedia Tibalda, ahora por primera vez publicada según la forma original por Adolfo Bonilla y San Martín.

XIV. — Libro de los engaños z los asaymientos de las mugeres. Publícalo Adolfo Bonilla y San Martín.

XV. — Diego de San Pedro. Carcel de amor (Sevilla, 1492).

XVI, XVII, XX. — Obras poéticas de D. Luis de Gongora, publicadas por R. Foulché-Delbosc. Trois volumes.

XVIII. — Spill o Libre de les Dones per Mestre Jacme Roig. Edición crítica con las variantes de todas las publicadas y las del Ms. de la Vaticana, prólogo, estudios y comentarios por Roque Chabás. épuisé.

XIX. — Johan Boccaci. Decameron. Traducció catalana publicada segons l'unic manuscrit conegut (1429), per J. Massó Torrents. épuisé.

XXI, XXII. — Poesías del Canciller Pero Lopez de Ayala, publicadas por Albert F. Kuersteiner. Les deux volumes.

Digitized by Google

La mort du regretté Directeur de la REVUE HISPANIQUE survenue le 3 juin 1929, oblige la Hispanic Society of America à interrompre la Publication de la Revue. Le présent volume termine la publication d'articles déjà en cours d'impression en juin 1929. Le volume suivant (tome LXXXI) viendra clore la série de la REVUE HISPANIQUE commencée en 1894 et sera dédié à la mémoire de M. Foulché-Delbosc.

Tout ce qui concerne l'administration de la *Revue Hispanique* doit être adressé :

pour l'Amérique, à The Hispanic Society of America, 156th Street, West of Broadway, New-York City;

pour l'Europe, à la librairie C. Klincksieck, 11, rue de Lille, à Paris.

Bibliotheca hispanica

Voir à la page 8 de la couverture

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Stanford University Libraries
3 6105 014 679 257

NON-CIRCULATING

JUN 1989

449991

Digitized by Google

Digitized by Google